

T.C.
İNÖNÜ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ



TÜRK ROMANINDA İDEOLOJİ-TASVİR İLİŞKİSİNİN KARAKTER
KURGUSUNA ETKİSİ (1920-1970)

DOKTORA TEZİ

DANIŞMANLAR
PROF. DR. EBRU BURCU YILMAZ
PROF. DR. SEMA ÖZHER

HAZIRLAYAN
MEHMET ÖZ

MALATYA-2024

T.C.
İNÖNÜ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

TÜRK ROMANINDA İDEOLOJİ-TASVİR İLİŞKİSİNİN KARAKTER
KURGUSUNA ETKİSİ (1920-1970)

DOKTORA TEZİ

HAZIRLAYAN
MEHMET ÖZ

DANIŞMANLAR
PROF. DR. EBRU BURCU YILMAZ PROF. DR. SEMA ÖZHER

MALATYA-2024

ONUR SÖZÜ

Prof. Dr. Ebru BURCU YILMAZ ve Prof. Dr. Sema ÖZHER'in danışmanlığında doktora tezi olarak hazırladığım “Türk Romanında İdeoloji-Tasvir İlişkisinin Karakter Kurgusuna Etkisi (1920-1970)” başlıklı bu çalışmanın bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurulmaksızın tarafımdan yazıldığını ve yararlandığım bütün eserlerin hem metin içinde hem de kaynakçada yöntemine uygun biçimde gösterilenlerden oluştuğunu belirtir, bunu onurumla doğrularım.

Mehmet ÖZ



ÖN SÖZ

İdeoloji ile edebiyat arasında ilişkinin düzeyi arttıkça gerek edebiyat gerekse edebiyatın önemli bir türü olan roman ideolojik bir kimliğe bürünebilmektedir. Elbette bu, romanın bütün unsurlarının az veya çok ideolojik bir kimlik kazanması anlamına gelmektedir. Romanın önemli bir ögesi olan “tasvir” de aynı şekilde söz konusu renge bürünebilmektedir. Dolayısıyla tasvir, özellikle arka plandaki ideolojik birçok sebep, tutum ve durumdan çoğu zaman önyargıları, hazır çerçeveleri, genellemeleri içeren ideolojik tasvire dönüşebilmektedir. Böylece ideolojik tasvir; karakter, mekân, beden, kıyafet, inanç gibi bütün unsurlarda etkisini hissettirmektedir. Çünkü tasvirde; ideolojide olduğu gibi bir merkez inşa edilmekte, o merkezden içeriye ve dışarıya bakılmaktadır. Söz konusu tasvirde içerideki ben/biz ile dışarıda bırakılan öteki genellikle kendi kimliği, kendine has özellikleriyle değil, yazarın zihnindeki kimlik ve özelliklerle varlık bulmaktadır. Tasvirler, ideolojik zemin nedeniyle çoğunlukla tek boyutlu, tek tip, sınırlı çerçevelere yaslı, bütünüyle karşıt kutuplarda tasvirler olmaktadır. 1920-1970 arası Türk romanı da bu açıdan ciddi oranda ideolojiye yaslı tasvirleri barındırmaktadır. Dönem içerisinde Kemalizm, Türkçülük, milliyetçilik, Marksizm, İslamcılık gibi birçok ideolojinin, romanlardaki tasvirler üzerinde geniş etkilerinden söz etmek mümkündür. Zaten bu çalışmada yapılan da romanları ideoloji-tasvir ilişkisi bağlamında incelemek, ideolojinin tasviri nasıl yönlendirdiğini, etkilediğini, şekillendirdiğini örnekleriyle ortaya koymaktır.

Çalışma, üç temel bölüm üzerine inşa edilmiştir. Ele alınan temel konu ideoloji-tasvir ilişkisi olduğu için ilk bölüm; ideoloji ve edebiyat ilişkisi, Türk edebiyatında ideolojinin serüveni başlıklarından oluşturulmuştur. Çalışmanın ikinci bölümü; tasvir kavramına, ideolojik tasvire ve ideolojik tasvirin arka planına ayrılmıştır. Üçüncü bölüm ise ideolojinin tasvire nasıl yansıdığını, tasvirleri nasıl şekillendirdiğini örnekleyen roman incelemeleri üzerine kurulmuştur. Bütün romanlar 1920-1970 arası kesitten alınmıştır. Ayrıca dönem içinde milliyetçilikten Kemalizm’e, Marksizm’den İslamcılığa kadar değişik ideolojilerin etkisindeki romanların seçimine özen gösterilmiştir. Çünkü burada öne sürülen iddia, bir ideolojinin değil her ideolojinin romanda tasviri etkilediği, şekillendirdiğidir. Amaç bir ideolojiye takılıp diğer ideolojileri görmezden gelmek veya sempati beslenen bir ideolojiye söz söyle(t)memek değildir. Ayrıca 1920-1970 arası, onar yıllık dönem aralıklarından romanların seçimine

özen gösterilmeye çalışılmıştır. Kimi on yıllık sürelerle daha fazla roman gelmiş olabilir. Burada asıl amaç roman sayısı değil, ideolojinin roman tasvirlerine nasıl yansıdığını, gerek karakterlerde gerekse karakterlerle ilişkili diğer unsurlarda tasviri nasıl şekillendirdiğini, etkilediğini, siyah beyaz bir çizgiye getirdiğini ortaya koyabilmektir. İncelemede ideoloji ve tasvir ilişkisine konu edilen kişiler, kişilerle ilgili unsurlar “ben/biz” ve “öteki” karşıtlığı zemininde ele alınmaya çalışılmıştır.

Çalışma, depremleri, acıları, uzak yakın nice can kayıplarını, zaman zaman tükenmişlikleri içeren zorlu bir sürecin, yolculuğun sonunda tamamlandı. Tek başına bu zorlu yolculuğun üstesinden gelinemezdi. En başta yolculuk boyunca sevgisini, tebessümünü, yardımını, anlayışını bir an olsun eksiltmeyen geniş ve zarif gönüllü eşim Anela’ya; evimizin sesi, neşesi, umudu değerli evladım İmran’a çok çok teşekkür ediyorum. Yine yolculuk boyunca motive edici, yol gösterici desteklerini eksik etmeyen, kapıları her zaman açık olan değerli, erdemli, gönlü güzel dostlarım Yasin YARAR, Hakan BUKİS, Büşra ATAĞER GÜNEŞ ve Mustafa ÇALDAK’a gönül dolusu teşekkürler.

Yolculukların belki de en güzel/anlamlı getirisi, hayatımızın bir noktasında yolculuğumuzun kesiştiği, değerine paha biçilmez derinlikli insanlardır. Bu noktada çalışma boyunca “sabırlı, erdemli, birikimli, yol gösterici, ufuk sahibi, hayatlara dokunan iyi bir hoca nasıl olur?”u en güzel şekilde ortaya koyan, düştüğünde elinden tutup kaldıran iki güzide hocam Prof. Dr. Ebru BURCU YILMAZ’a ve Prof. Dr. Sema ÖZHER’e çok teşekkür ediyorum. Ayrıca bu çalışmaya yapıcı eleştiriyle katkıda bulunan Prof. Dr. Ersan ERSOY ve Doç. Dr. Ferda ATLI’ya minnettarım.

Mehmet ÖZ
OSMANİYE

ÖZET

Edebiyat ideolojik bir amaca, kimliğe büründüğü zaman bunun edebiyatın bütün türlerine az veya çok yansımaları olmaktadır. Şüphesiz ki önemli bir edebî tür olan roman da ideolojik amaç ve kimlikten payını almaktadır. Bu durumda romanın temel unsurlarından biri olan tasvirin, ideolojiden bağımsız kalması düşünülemez. Tasvir, ideolojik bir kimliğe büründüğü zaman ister istemez kişi, mekân, kıyafet, beden, etnik kimlik gibi unsurlara bakış da farklı olmakta hatta çoğu zaman keskin/mutlak karşıtlıklara yaslanmaktadır. Ortaya çıkan tasvirler ise genellikle bu mutlak karşıtlığa uygun olarak sempati-antipati paradoksunda nerdeyse siyah veya beyaz tasvirler olmaktadır. Çünkü ideolojik zemin üzerine inşa edilen merkez bakışın ben/biz ve ötekilere bakışı, onları sunuşu, anılan karşıtlık zemini dolayısıyla oldukça farklı olmaktadır. Bu da beraberinde genellikle yazarın zihninin, ideolojik bakışının ürünü tek renkli, tek boyutlu, bazı sınırlara dayalı tasvirleri getirmektedir. Neticede bu noktada ortaya konan ben/biz veya öteki, iki tarafa ait unsurlar, kendi kimliklerinden ziyade yazarın onlara giydirdiği kimlikle varlık bulmaktadır. Çalışmanın temel konusu ve problemi budur. Bu yüzden çalışmada Türk romanı (1920-1970) bağlamında ideoloji-tasvir ilişkisi incelemeye konu edilmektedir. Çalışmanın ilk iki bölümünde ideoloji ve edebiyat, ideoloji ve tasvir ilişkisi, ideolojik tasvirin arka planı ortaya konmaktadır. Çalışmanın üçüncü bölümünde ise ideolojinin, ben/biz ve öteki bağlamında, özellikle karakterler ve karakterlerle ilişkili unsurlarda tasviri nasıl şekillendirdiği, etkilediği, ideolojik bir kimliğe büründürdüğü örnek romanlar üzerinden gösterilmeye çalışılmaktadır. Bu örnek romanların seçimi, farklı ideolojiler göz önüne alınarak gerçekleştirilmiştir. Çünkü her ideoloji tasviri, kendi inanç ve düşünce zemine göre şekillendirmektedir. Bu yüzden çalışmada, sadece bir ideolojinin değil, farklı ideolojilerin etkisindeki romanlara odaklanılmakta ve bu romanlardan örnekler getirilmektedir.

Anahtar kelimeler: Türk romanı, ideoloji, tasvir, karakter, öteki

ABSTRACT

When literature takes on ideological purpose and identity, it has more or less reflections on all genres of literature. Undoubtedly, the novel, which is an important literary genre, also gets its share from this ideological purpose and identity. In this case, it is unthinkable that depiction, one of the basic elements of the novel, remains independent from ideology. When the depiction takes on an ideological identity, the view of elements such as person, place, clothing, body, ethnic identity inevitably becomes different, and even often relies on sharp/absolute contrasts. The resulting depictions are usually almost black or white depictions in the paradox of sympathy-antipathy in accordance with this absolute opposition. It is because the view of the central gaze, which is built on ideological grounds, towards the self/us and others, and the way it presents them, are quite different due to the aforementioned ground of opposition. This leads to monochrome, one-dimensional depictions based on certain boundaries, which are generally the product of the author's mind and ideological perspective. As a result, the I/we or the other, the elements belonging to the two sides, come into existence with the identity that the author dresses them rather than their own identities. It is the main subject and problem of the study. Therefore, this study analyses the relationship between ideology and depiction in the context of the Turkish novel (1920-1970). In the first two parts of the study, the relationship between ideology and literature, ideology and depiction, and the background of ideological depiction are presented. In the third part of the study, it is tried to demonstrate how ideology shapes, influences and ideologises the depiction in the context of self/us and the other, especially in characters and the elements related to characters, through sample novels. The selection of these sample novels has been made by considering different ideologies. Because each ideology shapes the depiction according to its own belief and thought ground. Therefore, the study focuses on novels under the influence of not only one ideology but also different ideologies and provides examples from these novels.

Key words: Turkish novel, ideology, depiction, character, other

İÇİNDEKİLER

ONUR SÖZÜ.....	i
ÖN SÖZ	ii
ÖZET	iv
ABSTRACT.....	v
İÇİNDEKİLER.....	vi
KISALTMALAR	viii
GİRİŞ	1

1. BÖLÜM

İDEOLOJİ VE EDEBİYAT İLİŞKİSİ

1. 1. İdeoloji ve Edebiyat.....	23
1. 2. Türk Edebiyatında İdeolojinin Serüveni	37
1. 2. 1. Tanzimat’tan Cumhuriyete İdeoloji ve Edebiyat İlişkisi.....	37
1. 2. 2. Cumhuriyet Döneminde İdeoloji ve Edebiyat İlişkisi	45

2. BÖLÜM

TASVİR KAVRAMI VE İDEOLOJİK TASVİR

2. 1. Tasvir Kavramı	53
2. 2. İdeolojik Tasvir	55
2. 3. İdeolojik Tasvirde Arka Plan: Sebepler, Sonuçlar, Tutumlar	80
2. 3. 1. Bir Merkez İnşası ve Merkezin Dışına Bakış.....	80
2. 3. 2. Aşırı Övgü-Yergi Paradoksunda Eleştiri ve Edebiyat Tarihçiliği.....	91
2. 3. 3. Otoriter Aydın/Yazar: Beklentiler ve Tasvir.....	97
2. 3. 4. Bütünsel/Diyalojik Bakışın Yitimi ve Tasvir	105
2. 3. 5. Önyargılar, Hazır Çerçevesler ve Genellemeler Ekseninde Tasvir	111
2. 3. 6. İdeolojik Endişelerin Doğurduğu Denge/Mesafe/Empati Yitimi	117
2. 3. 7. Okur Beklentilerini Karşılama Kaygısı.....	122
2. 3. 8. İdeolojik Tutumlara Karşı Ötekiler ve Tasvir	123

3. BÖLÜM
TÜRK ROMANINDA İDEOLOJİ-TASVİR İLİŞKİSİNİN KARAKTER
KURGUSUNA ETKİSİ (1920-1970)

3. 1. Ben/Biz’e Ait İdeal Kişiler	129
3. 1. 1. İdealist Öğretmenler	129
3. 1. 2. İdealist Aydınlar	147
3. 1. 3. Büyük Anlatıların Büyük Kahramanları.....	166
3. 1. 4. İdeal Dindarlar: Melekler, Huriler	189
3. 1. 5. Doğu-Batı Karşıtlığında “Doğu”yu, “Ev”i Temsil Edenler.....	202
3. 1. 6. İdeal Bir Model Olarak Marksistler/Sosyalistler	214
3. 1. 7. Eril Kimliğe Büründürülmüş Kadınlar.....	219
3. 2. Ötekiler.....	229
3. 2. 1. Sömürenler: Eşraf, Ağa, Bey, Kompradorlar.....	229
3. 2. 2. Sömürülenler: Köylüler, İşçiler, Alt Sınıflar	245
3. 2. 3. Komünistler/Sosyalistler	266
3. 2. 4. Kültürel Yozlaşma ve Kimlik Çatışması Bağlamında Ötekiler	270
3. 2. 5. Tarihsel Kişilikler ve Yöneticiler	279
3. 2. 6. Efemine Ötekiler.....	291
3. 2. 7. Etnik/Ulusal Kimlikleriyle Ötekiler.....	297
3. 2. 8. Ötekileştirilen Dindarlar.....	309
3. 2. 9. Bir Öteki Olarak Kadın	338
SONUÇ	361
Kaynakça	370

KISALTMALAR

ATÜT	: Asya Tipi Üretim Tarzı
bs.	: Basım, baskı
C.	: Cilt
çev.	: Çeviren
Doç.	: Doçent
Dr.	: Doktor
ed.	: Editör
der.	: Derleyen
DP	: Demokrat Parti
düz.	: Düzenleyen
haz.	: Hazırlayan
pp.	: pages
Prof.	: Profesör
s.	: Sayfa
TDV	: Türkiye Diyanet Vakfı
Üniv.	: Üniversitesi
vb.	: ve benzeri
vd.	: ve diğerleri
vs.	: vesaire
yay.	: Yayınlar
YKY	: Yapı Kredi Yayınları

GİRİŞ

Beyazdan siyaha siyahtan beyaza gelgitleri, üzerine yüklenen olumlu olumsuz özellikleri, genel kabul görmüş bir tanımının olmayışı ve tartışmalı yönleriyle “ideoloji oldukça kirli bir nehirdir” (Geertz, 2010: 227). Zaten kavrama dair belirsizlikler ve tartışmalı özellikler nedeniyle “ideoloji teorisine ilişkin bilgi sosyolojisi, genel olarak karmaşıktır” (Hall, 2014: 110). İdeolojinin tarihsel arka planı da onun askıda, olumludan olumsuza bir karmaşıklık, belirsizlik içinde olduğunu göstermektedir. Kararsızlık ve belirsizlik, ideolojinin varlık sahasına çıkış tarihine dair yaklaşımlarda da görülmektedir. Kimi yaklaşımlara göre ideoloji, sonradan icat edilmiş bir kavram değildir. Sadece süreç içerisinde adlandırılmıştır. Bu konuda Althusser’in “*İdeolojinin tarihi yoktur*, önermesi; Freud’un ‘bilinçdışı öncesiz sonrasızdır’, yani tarihi yoktur dediği önermeyle ilintilendirilebilir hatta ilintilendirilmelidir” (2019: 67). Bu teze göre ideoloji, bilinçdışı gibi öncesiz ve sonrasızdır. Elbette kimi görüşler de ideolojinin doğuşuna belli bir dönem seçmektedir. Örneğin Çağan’ın dile getirdiği “genel kabule göre ilk sistematik ideolojik çıkış Protestan hareketidir” (2008: 148). Yine ideolojiyi modern çağın ürünü olarak gören düşünürlerin sayısı oldukça fazladır.

İdeoloji kavramı, tanımlamada olduğu gibi anlamsal olarak da bir belirsizlik, bir askıda hâli içindedir. Fransız aydınlanma düşünürlerince “bir ‘fikir bilimi’ olarak” (Rehmann, 2020: 25) öne sürülen ideoloji, Fransız Akademisi’nin yayımladığı *Sözlük*’te fikirler bilimi, fikirlerin kökeni ve işleviyle ilgili sistem (Bauman, 2018: 122) olarak tanımlanmıştır. Kendine has imgeleri, mitleri, kavramları, sembolleri olan ideolojiye dair tespitler, tarihsel seyir içerisinde fikir bilimi ile sınırlı kalmaz. Önceleri fikirlere ilişkin bilimsel araştırma iken, sonraları fikir sistemlerinin kendisi anlamına evrilir (Eagleton, 2015: 95). Eagleton’ın, ideolojiye dair; toplumsal yaşamda anlam, gösterge ve değerlerin üretim süreci; grup veya sınıfa ait fikirler kümesi; iktidarı meşrulaştırmaya yarayan fikirler kümesi gibi tanımları sıralaması (2015: 18) ideolojideki evrilmelere iyi bir örnektir. Freeden’a göre Geertz, ideolojileri karmaşık kültürel simgelerin düzenli bir dizgesi olarak betimlemektedir. Bu simgeler gerçekliğin görevini üstlenmekte ve bulundukları topluma, kendilerini onlarsız düzenleyemeyecekleri haritalar

sağlamaktadır (2011: 60). Toplumlarda zihinlerin, bakış açılarının inşasında başat bir işlev gören haritaların içinde marşlar, ritüeller, kavramlar, simgeler yer almaktadır.

Yukarıda da değinildiği gibi ideolojiye dair ilk tanım ve anlamlandırmalar genel olarak olumlu bir çizgideyken zamanla bu çizgi olumsuz bir yöne evrilir. Williams, ideolojinin ilk olarak 1796'da Destutt de Tracy tarafından “düşüncelerin bilimi” olarak kullanıldığını dillendirir. Sonraki süreçte Napolyon'un, halkı yanlış yola sürüklediği iddiasıyla, aydınlanma ilkelerine “ideoloji” diye saldırmasını ise ideolojiye dair önemli bir gelişme, değişim olarak görür (2018: 185). İdeolojiye dair olumsuzlama, Napolyon ile sınırlı kalmaz. İdeolojinin anlamına dair olumsuz mirasta önemli bir pay sahibi olan Marx ve Engels için ideoloji, egemen sınıf tarafından çıkar amaçlı kullanılan yanıltıcı düşüncelerdir. Bu yaklaşıma göre her çağda bir egemen sınıf var olmakta ve özneyi/düşünceyi yönlendirmeye, kendi doğruları ve beklentileri doğrultusunda inşa etmeye çalışmaktadır. Bu yüzden Marx ve Engels açısından her çağın egemen düşünceleri, o çağın egemen sınıfının düşünceleri olmaktadır (2012: 67). Söz konusu bakış açısına göre din, ahlak, politika vb. biçimlerde görünebilen, egemen sınıfa hizmet eden ideoloji, “toplumdaki çelişkileri maskeleyerek, sistemin kendini yeniden üretmesini sağlayan bir çeşit çarpık bilinç” (Larrain, 1995: 23) olmaktadır. Burada ideolojinin psikolojik yönü de söz konusudur. Zaten “Marx'a göre ideolojinin psikolojik özellikleri bilinçli çarpıtmalar, ince hesaplı yalanlar ve kendi kendini kandırma biçimleriydi” (Freedden, 2011: 24).

Süleyman Hayri Bolay, ideolojiyi “tasavvurlar, fikirler sistemi; boş ve soyut birtakım fikirlerin tartışması; siyasi, ahlaki, felsefi ve dinî sahalarda bilimlerininkine benzer kat'î bilgiler getirme iddiasında olan teoriler” (2013: 373) olarak tanımlar. Yavuz ise ideolojiyi, imgelere ve mitlere iliştiirerek “bir toplumdaki imgeler, mitler, fikirler ya da kavramlardan oluşan bir tasavvurlar sistemi” (2015: 39) olarak ortaya koyar. Çağan, ideoloji kavramının kimi anlamlarını derleyip bir arada sunar. Ona göre “sistematik fikir, gerçek dışı görüş, politik tavır, dünya görüşü, dinin dünyevi görüşü veya dinileştirilmiş beşeri sistem, yanıltıcı yaklaşım, yol, mezhep bunlardan bazılarıdır” (2008: 144). İdeolojiler genellikle düşünce ve inançlar üzerine inşa edildiği için tanımlar da çoğu zaman bunlarla ilgilidir. Şeriatî'ye göre ideoloji, fikirler ve inançlar bilimi olarak tanımlanabilir (2002: 94). Elbette fikir ve inançlar egemen olsun veya olmasın bir sınıf, grup, ulus tarafından paylaşılan fikir ve inançlardır. Hâliyle ideoloji

bir sınıfın, bir grubun “paylaştıkları ortak düşünceler, mithoslar ve değer yargıları toplamı” olarak düşünülebilir. Çünkü ideoloji “hakikatin kendisi imiş gibi karşılanan düşünce ve inançlardır” (Ülgener, 2006: 142-143). Böyle bir ön kabulden hareket edildiği için birey, grup veya sınıf, hakikat olarak algıladıkları bu inanç ve fikirleri paylaşır, bunlara inanır ve adanır. Kaldı ki bir ideolojinin başarısı; kendisini kitlelere inandırmasında, kitlelerin ona adanmasında yatar. Böylece grup üyelerinin “inanma ihtiyacı ve daha az acil olmayan inancını açıklama ve haklı kılma ihtiyacı” (Shayegan, 2016: 171) giderilmiş olur. Görüldüğü gibi her düşünürün ideolojiye bakışı, ona dair tanımı kimi benzerlikleri içerdiği gibi farklılıkları da içermektedir.

Farklı tanımlamalar noktasında Freeden, ideolojileri “toplumsal anlamlar taşıyan metaforlar” (2020: 60) olarak görür. Mannheim ise ideoloji ve ütopya ayrımına giderek onu izah etmeye çalışır. Mardin’e göre Mannheim; sistemle uygunluk hâlinde olmayıp aynı zamanda vaat ettiklerini pratikte bütünüyle ortaya çıkaramayan fikirlere ideoloji; sistemle uygunluk hâlinde olmayan, içinden çıktığı sosyal realiteyi değiştirmeye çalışan fikirlere de ütopya demektedir (1992: 137). Mannheim’a göre ideoloji, yalnızca bilinç alanına seslenerek denetimi altındakileri yönlendirmeye çalışan düşünceleri değil; insan düşüncesini ve bunun yanında bilginin usdışı temellerini yönlendiren bilinçaltı varsayımları da içerir (Freeden, 2011: 23). Hâliyle ideoloji, sadece bilinci değil, bilinçaltını da etkileyen bir inanç ve düşünce sistemine dönüşmektedir. Zaten fikir ve inanç sistemleri olarak görülen ideolojinin “ikna edici” (Plamenatz, 1970: 75) olma hedefi bilinçaltı alanla da ilişkilidir. “Sonuçta toplumsal gruplar, paylaşılan ritüeller, öyküler ve tarihler -ideolojilerin birleştirdiği unsurlar- temelinde etkinlik gösterirler” (Freeden, 2011: 23). Ayrıca ideolojinin sadece inanç sistemi olmadığı; aynı zamanda semboller, ritüeller ve söylem gibi fenomenleri ön plana çıkardığı (Van Dijk, 2019: 52) görülmektedir. Bu unsurlar, kolektif bilinçaltına kodlanmıştır. “Katı ve dogmatik” (Örs, 2012: 11) olan ideolojik zeminde ben/biz veya ötekinin sarığına, sakalına, mini eteğine, etnik kökenine dair imgeler, imajlar sadece sonradan edinilmiş değildir. Bunların temelleri bireysel ve toplumsal hafızanın derinlerindedir. İnsanlar da genel olarak bu hafızanın içine doğmaktadır. Dolayısıyla hafıza, onları inşa eden bir hafıza olmaktadır. Kısaca ideoloji, psikolojik alanları da içermektedir. Nitekim Van Dijk’e göre ideolojiler “toplumsal zihnin psikolojik-sosyolojik yönlerinin kesişiminde yer alır” (2019: 20).

Birey, grup ve sınıfları ikna etme, yönlendirme, değiştirip dönüştürme gibi amaçları olan; McLellan'ın, genel olarak başkasının düşüncesi, nadiren bizim düşüncemiz (1986: 1) olarak gördüğü ideolojiler, sadece teoriye değil, eylem ve pratiğe de yöneliktir. Yerine göre “insanların uğruna yaşadıkları ve yerine göre uğruna öldükleri şeyler” (Eagleton, 2015: 14) olarak da tanımlanabilecek olan ideoloji, teorik ve pratik yönüyle, birey, grup ve sınıflar için bir yol haritası işlevi görür. “Şeyleri görmenin, şeylere tepki vermenin, aslında dünyayı görmenin bir yolu” (Peraza, 1984: 39) olarak da okunabilecek olan ideoloji, yol haritası işleviyle; var olanı devam ettirmeye veya olanın yerine kendisine ait olanı yerleştirmeye çalışır. Anılan gaye doğrultusunda bireylere sorumluluklar yüklenmekte, onlarda inanç, düşünce ve eyleme yönelik bir hareket zemini oluşturulmaktadır. “İdeolojik çağrılar”ın (Therborn, 2008: 28) öne çıktığı bu hareket zemininde ideoloji, ötekilere karşı kullanılan bir söylemi içerdiği için, ben/biz ve ötekilere dair tutumları, davranışları organize etmeye çalışır. Organize ediş esnasında ideoloji, bir merkez inşa eder, o merkezden ötekilere bakar. Bu merkez; hakikatin kendisi ve biricik yolu olma iddiasına da sahiptir.

İdeolojiye pozitif bir paye biçen, “ideolojiyi olumsuz anlamlarından kurtarmaya yönelik” (Freeden, 2011: 38) çabasıyla dikkati çeken Gramsci, ideoloji ve hegemonya ilişkisine odaklanır. Van Dijk'e göre onunla birlikte ideoloji ile toplum arasındaki ilişkiler ‘hegemonya’ya göre kavramsallaştırıldı. Hegemonya ise hâkim sınıfların baskın ideolojilerini doğrudan empoze etmek yerine, ikna edici yöntemlerle vatandaşların zihinlerinin yönetilmesi üzerinde kurnazca çalışmıştır (2019: 16). Zaten Gramsci, hegemonyayı “temel ögesi rıza ve ikna olan entelektüel ve ahlaki bir liderlik olarak” (Fontana, 2013: 272) tanımlar. Dolayısıyla Gramsci, her alanda etkin ve yön verici bulunduğu ideolojiyi toplumsal yaşam ve sistemin devamı için gerekli görmekte, rıza ve ikna sistemindeki önemli işlevi nedeniyle ona olumlu bakmaktadır. Ayrıca hegemonyanın inşasında entelektüel rıza ve ikna göreviyle önemli bir rol yüklemekte, “entelektüelden katılım istemektedir” (Şeriati, 2002: 97). Bu entelektüel/aydın, organik aydındır. Hegemonyanın inşasında, kitleleri iknada önemli görevleri olan organik aydın, değiştiren ve dönüştüren aydındır. Ayrıca hegemonik yapıdan ideolojiler totaliter bir özelliğe de sahiptir. Özellikle yöneten sınıfın elinde egemen ideoloji her zaman iktidarla ilişkilidir. Totaliter yapıları içerdiğinde ideolojiler, kendi inanç ve fikirlerini empoze etmede her aracı kullanmaya çalışır. Politik alanın da devreye girdiği bu alanda

denilebilir ki “ideolojiler sadece dünyaya bakma şekilleri değildir. Bunlar salt önyargı ve varsayımlardan daha fazlasıdır. Çünkü politik meta stratejileri” (Wallerstein, 2015: 19) olarak okunabilecek olan ideoloji, politik alanda var olanı bütünüyle değiştirmeye, muhafazaya veya devam ettirmeye çalışır.

Ayrıca ideoloji, söylem boyutunu da içermektedir. Bu konuda düşünürlerin benzer veya farklı değerlendirmeleri göze çarpmaktadır. Saussure, “dilini bireysel kullanımını ‘söz’, dilin toplumsal kullanımını ise ‘söylem’ olarak” (Örs, 2012: 35) tanımlar. Zima açısından “ideoloji bir söylemdir” (2015: 288). Zima ile doğru orantılı olarak kimi düşünürler ideoloji kavramının yerine söylem kavramını kullanırlar. Örneğin Foucault ve takipçileri ideoloji kavramının yerine ‘söylem’i tercih etmişlerdir (Eagleton, 2015: 26). Foucault’ya göre hayatın her alanını kuşatan, aynı zamanda bir iktidar aracı olan söylem, özneyi istenen doğrultuda kurgulama amaçlıdır. Hâliyle özne, kendi kimliğiyle var olan bir özne olmaktan ziyade, söylem tarafından inşa edilmiş, verili bir özne olur. Ayrıca söylem olarak her ideolojinin “kendine özgü bir sözlükçesi vardır” (Eagleton, 2015: 28). Bu sözlükçe, öznelerin inşasında kullanılır. Örneğin milliyetçiliğin sözlükçesinde vatan, millet, bayrak, devlet gibi kavramlar; Marksizm’in sözlükçesinde işçi, emek, sömürü, yabancılaşma gibi kavramlar öne çıkmaktadır. Bunlar gerek sözlü gerekse yazılı anlatılarda gözlenmektedir. Zaten bu yönüyle “ideoloji de yazılı ya da sözlü bir metindir” (Freeden, 2011: 71). İdeolojiye adanmış özneler söz konusu metinler yoluyla inşa edilir. Van Dijk’e göre yazılı ve sözlü olmayan işaret ve kodları içeren söylem; dil ile ifade alanına çıktığı için dili etkiler. Onun açısından söylemin çok sayıdaki anlam bilimsel özelliği insanların söyledikleri şeyler düzeyinde gerçekleşir. Seçilen ya da kaçınılan konulara, metin veya konuşma biçimlerinin yerel uyumuna, hangi bilginin üstü kapalı bırakıldığı veya açıkça ifade edildiğine, hangi anlamların ön plana çıkarıldığı ya da arka plana itildiğine, hangi ayrıntıların tanımlandığına veya tanımsız bırakıldığına dair hususlar bu düzeyde gerçekleşir (2003: 110).

Her ideolojinin kendi alanı ile diğer alanlara, kendi taraftarlarına (ben/biz) ve ötekilere yönelik tutumu farklı olmaktadır. Sonuçta her ideoloji kendisine bir merkez inşa ederken, bir merkez dışı da inşa etmiş olmaktadır. Bilinçli, kolektif bir dünya görüşüne (Wallerstein, 2013: 26) yasal ideolojide, insanların neyi nasıl anlayacakları, algılayacakları, sunacakları anılan merkez üzerinden gerçekleşmektedir. Çünkü burada “insanların nesneleri, sahneleri ve olayları nasıl algıladıklarına; cümleleri ve hikâyeleri

nasıl ürettiklerine, anladıklarına” (Van Dijk, 2019: 96) dair bir şema çizilmektedir. Şemada ben/biz ve ötekinin karşılık geldiği temsil, genellikle farklı çizgilerde, renklerde, konumda olmaktadır. Karşıtlığı öne çıkaran şemada “kurbanlık yabancıyı bir canavara veya fetiş-tanrıya dönüştürürüz (...) karşımızdaki yabancıyı, içimizdeki tekil ötekiliğe karşılık gelen tekil bir öteki olarak tanımayı reddederiz” (Kearney, 2012: 17). Çünkü burada ben/biz ve ötekini; bir iç içelik, kuşatıcılık, bir bütünün iki farklı rengi üzerinden okumayız. İdeolojiyle inşa edilen şemada iki tarafın paylaştığı, var oluşunu sürdürdüğü ortak bir zemin öncelenmemektedir.

Keskin, mutlak karşıtlıkları temel hareket noktası edindiğinde, mutlak karşıt çizgilere yaslandığında, ideolojiler, ötekileştiren ciddi silahlara dönüşür. Bu ideolojik görünüm ve sonuç, tasvir kavramı açısından önemlidir. Çünkü ideolojik her görünüm, “ideolojik her şey gönderene sahiptir: Kendi dışındaki bir şeyleri temsil, tarif ya da ikame eder” (Voloshinov, 2001: 48). Temsil ve tarif, beyaz ve olumlu olabileceği gibi siyah ve olumsuz da olabilir. Ayrıca anılan ideolojik görünümde mutlak genellemelere rahatlıkla başvurulabilmekte, ben/biz ve ötekine dair küçük ayrıntılar, farklılıklar bile genellemelerin konusu edilebilmektedir. Sonuçta ideolojinin, küçük farklılıkları önemli kıldığı (Apter, 1964: 15) dikkate değer bir husustur. Burada daha içeren, daha evrensel, daha geniş bir zamanı, mekânı kapsayan bakış açısı devre dışı kalmaktadır. Bu, biraz ideolojilerin, gerçekliğin yalnızca bir kısmıyla ilgili fikir ve tutumlardan oluşması (Plamenatz, 1970: 18) dolayısıyladır. Çünkü ideoloji “kendi üstüne kapanmış bir sistemdir” (Shayegan, 2016: 170). Elbette bu noktada hiçbir ideoloji, gerçekliğin bir kısmını içerdiğini, kuşatıcı olmadığını, ben/biz ve öteki şeklinde keskin karşıtlıklara girmediklerini ifade etmeyecektir. Aksine her ideoloji, en gerçek, en doğru, en kuşatıcı olanın kendisi olduğunu iddia edecektir. Bu yüzden Lewis S. Feuer, “Bir ideoloji bir efsaneden daha fazlasıdır (...) Temel felsefi ve bilimsel öncüllerden yola çıkarak içerdiği mitin gerçekliğini göstermeye çalışır” (2010: 17) demektedir. Bu gerçeklik, çoğu zaman tek gerçekliktir ve her ideoloji, söz konusu gerçeklik doğrultusunda geliştirdiği fikirlerin üstünlüğüne, biricikliğine inanır. Aynı zamanda ideolojiler, geliştirdikleri üstün fikirler doğrultusunda bir kimlik inşasına soyunur. Hâliyle bazı kimlikleri meşru kılarken bazı kimlikleri gayri meşru kılabilir. Söz konusu durum tasvir açısından da önemlidir. Çünkü benimsenen kimlik içeri alınıp övgüyle tasvire konu edilirken öteki kimlikler dışarıda bırakılıp olumsuz hususlar üzerinden sunulur.

İdeolojiler genel olarak modern çağın ürünüdür. “Faşizm, muhafazakarlık, liberalizm, sosyalizm vs. hepsi modern siyasal ideolojiler” (Dellaloğlu, 2020b: 117) olarak göze çarpmaktadır. Özellikle incelemeye konu olan yirminci yüzyıl, anılan konuda dikkate değerdir. Şerif Mardin’in deyişiyle “bu yüzyılın en kesif anlamda ‘ideolojik’ olduğunu görürüz” (2008: 13). İdeolojiler çağında, her dönem veya toplumdaki hâkim ideoloji, bir şekilde nerdeyse bütün alanları etkilemekte, bütün alanlara yansımaktadır. Şüphesiz ki sanat ve edebiyat bu önemli alanlardan biridir. Özellikle ideoloji-edebiyat-yazar üçgeninde, ideolojik anlamda yazarın yönlendirilmesi veya yazarın ideolojiye adanması, söz konusu alandaki etkilenmeyi doğurmaktadır.

Dünya bir sahne olarak düşünüldüğünde, “iktidarın, özgürleşmenin ve sanatın yer aldığı bir sahnede hiçbir şey durağan değildir. Yani bu üçlü, bir yandan ayrı ayrı kendi tutarlılıklarını korumak için mücadele verirken, diğer yandan da birbirlerinin içine sızmak, birbirini dönüştürmek” (Zeytinoğlu, 2014: 9) için mücadele verir. Hâliyle mücadele sahnesinde sanat ve edebiyat önemli bir işlevdedir. Özellikle son yüzyıllarda sanat ve edebiyat üzerinde ideolojinin artan etkisi inkâr edilemez. Milliyetçilik, faşizm, Marksizm, modernizm, kolonyalizm, Kemalizm, İslamcılık olsun nerdeyse bütün ideolojilerde, sanat ve edebiyatı kendi çizgilerine araç kılma amacı her zaman varlık sahasında olmuştur. Marksizm, nasıl ki yazara, sanat ve edebiyata dair kimi beklentileri dillendirmişse, İslamcılar veya milliyetçiler de kendi çizgilerine uygun beklentileri dillendirmişlerdir. İdeolojik beklentiler, gerek burjuvazinin gerek ulus devlet anlayışının gerekse milliyetçiliğin etkin olduğu dönemler için de geçerli olmuştur. Elbette tasvirler, edebiyat üzerine olan bu ideolojik yansımalarından payını almış olacaktır.

Aslında edebiyata biçilen edebiyat dışı misyonların, politik misyonların tarihi çok eskilere gider. İdeolojik misyon, belki bu eski misyonun dönüşüme uğramış, yeni bir kıyafete bürünmüş hâlidir. Platon’dan Aristoteles’e; Eski Yunan’dan Mısırlılara ve Romalılara kadar, sanat ve edebiyata biçilen sanat/edebiyat dışı misyonların çarpıcı örneklerini görmek mümkündür. Yine etki altında bırakma anlamında himaye geleneği bunun göze çarpan örneklerden biridir. Bu, ideolojiler çağı olarak okunan çağda ise farklı bir boyutta, ideolojik kimlikle devam edecektir. İdeolojinin edebiyat üzerindeki etki alanı daha genişleyecektir. Hatta kimi zaman edebiyat, ideolojinin önemli aygıtlarından birine dönüştürülecektir (Althusser, 2019). Ayrıca ideolojiler çağı denilen yüzyıllarda, kimi düşünür ve filozofların edebiyatçı kimlikleri de edebiyat-ideoloji

ilişkisi açısından dikkate değerdir. Sartre, Camus gibi düşünürler buna örnek gösterilebilir. Onların edebî alanda ortaya koyduğu eserler, çoğunlukla kendi ideolojik bakış açılarının izlerini barındırmaktadır.

Her yazar bir boşluğa değil bir dilin, bir ideolojinin içine doğmakta, sözlü veya yazılı bir dil kullanmakta, bu dil ile metin veya metinler inşa etmektedir. Hâliyle içine doğulan dil ve ideoloji metni etkileyebilmekte, kimi zaman metin üzerinde bir otoriteye dönüşebilmekte, neyin nasıl ifade sahasına çıkacağına yön verebilmektedir. Edebiyat, “dil kullanımı, metin, konuşma, sözlü iletişim ve etkileşim” (Van Dijk, 2003: 19) gibi unsurlar üzerinden ideolojinin iktidar alanına çekilmekte, ona ideolojik bir kimlik biçilmektedir. Bir alanda ideolojik etki arttıkça, o alanın, kendi özerkliğinin yitimine doğru yol alması doğallaşmaktadır. Özellikle on dokuzuncu ve yirminci yüzyılda gerek dünya gerekse Türk edebiyatında böyle bir durumun varlığı inkâr edilemezdir. Bu yüzyıllarda artan ideolojik etki, edebiyata; öznelere inşa, onları eğitime işlevinin yüklenmesini beraberinde getirmiştir. Kendilerini, bir ideolojinin aydını misyonu ile bütünleyen yazarlar, zaman zaman edebiyatı propaganda aracına dönüştürmüşlerdir. Bu, gerek ideoloji-edebiyat ilişkisi gerekse tasvir açısından önemli bir noktadır.

Romanın doğuş süreci de ideoloji ve edebiyat ilişkisi açısından dikkate değerdir. Çünkü roman ile burjuvazinin doğuşu aynı dönemlere denk gelmektedir. Roman, burjuvazinin ideolojik iletişim araçlarından biri olarak kabul edilmektedir. Romanın ve burjuvazinin toplumda artan hegemonyası, ikisinin karşılıklı ilişkisi çarpıcı bir husustur. Bu yüzden Ian Watt, romanın yükselişi ile kapitalizmin yükselişi arasında doğru orantılı bir bağ kurar (2018). Yine Lukacs da romanın arkasında bir burjuva düşüncesi ve sekülerizm görür. Elbette ideolojinin romana yansımaları burjuva düşüncesi ile sınırlı kalmayacaktır. Aydınlanma sonrası modernizm, sömürgecilik, milliyetçilik gibi ideolojilerde benzer bir seyir izlenecektir. Örneğin milliyetçiliğin artan nüfuzuyla beraber, dil ve edebiyata, dolayısıyla romana; ulus devletin, ulusal kimliklerin inşasında ve geliştirilmesinde önemli bir misyon biçilecektir.

İdeoloji ve edebiyat ilişkisiyle ilgili dikkate değer bir konu da edebiyat akım ve kuramlarıdır. Çoğu edebiyat kuramının arkasında bir ideolojinin uzandığı görülür. Yeni Eleştiri, Yapısalcılık, Fenomenoloji, Postyapısalcılık gibi kuramları arka planlarıyla inceleyen Eagleton’a göre saf edebiyat kuramı ancak akademik bir mittir ve modern edebiyat kuramı, çağının siyasi ve ideolojik tarihinin bir parçasıdır (2017: 224).

Eagleton'ın; İser'in "alımlama kuramı"nın arkasında liberal hümanist ideolojiyi görmesi buna örnek olarak gösterilebilir. Ayrıca Marksist, feminist, postmodern, postyapısalcı kuramların, aynı ismi taşıyan ideolojilere yastı olması, ideoloji edebiyat ilişkisi açısından dikkate değerdir. Hâliyle edebî kuram ve akımların arkasındaki ideolojilerin edebiyata, dile ve tasvire de önemli yansımaları olmaktadır. Çünkü her kuram; eserin nasıl oluşturulacağına, dilin nasıl kullanılacağına, yapının nasıl inşa edileceğine, eserde amacın ne olması gerektiğine dair şemalar sunmaktadır.

İdeoloji-edebiyat ilişkisi açısından gerek dünya edebiyatı gerekse Türk edebiyatı çarpıcı örnekler barındırmaktadır. Örneğin kolonyalist, şarkiyatçı edebiyat, ideolojik anlamda Afrika'ya ve Afrikalılara, Avrupa dışı diğer toplumlara, mekânlara, inançlara, yaşam tarzlarına yönelik çarpıcı imajları ve tasvirleri içermektedir. Amerikan edebiyatında Kızılderililere ve siyahilere yönelik benzer örnekler göz önündedir. On dokuzuncu ve yirminci yüzyıl Türk edebiyatı da ideoloji-edebiyat ilişkisi açısından dikkate değerdir. On dokuzuncu yüzyılda Osmanlıcılık, Batıcılık, Türkçülük, İslamcılık, medeniyetçilik, modernleşme, pozitivism gibi ideolojiler gerek siyasi ve sosyal alan, gerekse edebî alan üzerinde etkilidir. Ayrıca Osmanlı toplumunda yenileşmenin öncülerinin edebiyatçıları oluşu da edebiyat üzerinde ideolojik etkilere kapı aralamaktadır. Çünkü Tanzimat sonrasının çoğu edebiyatçısı hem devlet adamı hem mücadele adamı hem gazeteci hem yazardır. Bu, onların, roman dâhil bütün edebî türlere; yenileşme, değişim, Batılılaşma gibi ideolojik misyonlar yüklemelerine yol açmaktadır. Örneğin tiyatroyu, "izleyen/seyreten özneyi biçimlendirme etkinliği" (Altuğ, 2008: 51), eğlencelerin en faydalısı olarak gören Namık Kemal, edip ile terbiye etme amacı arasında önemli bir bağ kurmaktadır. Ayrıca Tanzimat sonrasında yoğunlaşan Batılılaşma ile beraber edebî alanda, ideolojik anlamda ciddi bir Doğu-Batı çatışması ortaya çıkar. Ahmet Mithat'tan Peyami Safa'ya kadar onlarca yazar bu konuya el atar. Anılan konuda ciddi bir külliyatın ortaya konmuş olması, bunun önemli bir göstergesidir. Sonraki süreçte Yahya Kemal'in mektepten memlekete anlayışı ile Mehmet Akif'in edebiyata yüklediği İslamcı misyon da ideoloji-edebiyat ilişkisinin dikkate değer başka örnekleridir. Ayrıca II. Meşrutiyet sonrasında Türkçülük akımı etki sahasını oldukça genişletir. Bu, aynı zamanda Millî edebiyatın doğuş zeminini hazırlar. Bir ulusal anlatı, ulusal kanon inşası amacını da taşıyan Millî edebiyat, bir bakıma milliyetçi edebiyat olup temeli milliyetçilik, Türkçülük ideolojilerine yastıdır.

Önceki dönemlerle bağı olan Cumhuriyet sonrası dönem de ideoloji edebiyat ilişkisi açısından oldukça dikkate değerdir. Dönem sonrasında etkili olan Türkçülük, Batıcılık gibi ideolojilerin temelleri, dönemin öncesine dayanmaktadır. Jön Türk ideolojisi ile ciddi bir bağa sahip olan Kemalizm; Türkçülük, modernleşme, laiklik ve Batılılaşma gibi ideolojilerle de içli dışlıdır. Cumhuriyet sonrası edebiyatta bu ideolojilerin oldukça geniş bir nüfuza sahip olduğu, göz ardı edilemeyecek bir husustur. Çünkü ideolojik anlamda laik, ulusal, modern bir devletin ve ulusun inşasında edebiyata önemli bir misyon biçilir. Aslında söz konusu nokta, “doğmakta olan siyasi uzamla, oluşum hâlindeki edebiyat uzamının kesişme noktası” (Casanova, 2010: 49) olarak görülebilir. Cumhuriyet Dönemi’nde bu iki uzamın kesişme noktasının en önemli örneklerinden biri de şüphesiz ki *Kadro* dergisidir. Laik ve ulusal düşüncüyü, devletçiliği yayma; inkılapları benimsetme, toplumu yeni anlayış doğrultusunda eğitme gibi amaçları ön planda tutan dergi, ideoloji-edebiyat ilişkisinde kayda değerdir. Yine Cumhuriyet sonrasında Marksist çizgi de edebiyat-ideoloji ilişkisinde çarpıcı bir yere sahiptir. Ayrıca 1960'lara kadar apolitik bir işlevde olan İslamcı çizgi, özellikle 60'lar sonrasında edebiyatta sesini yükseltmeye başlayacaktır. Zaten bütünüyle İslamcı çizgide yer alan ilk romanlar 60'larda yazılacaktır. Romanlarda İslamcı ideolojiye uygun bir çizgiyi savunma, bu çizgide bir öğreticilik ön plandadır. Erkilet'e göre yirminci yüzyılın başında ortaya çıkan İslami hareketler, Cumhuriyet döneminin başlarından itibaren, dönemin koşulları yüzünden apolitik bir niteliğe bürünür (2000: 393). Bu, İslamcı çizginin 60'lara kadar suskunluğunun önemli bir sebebi olarak görülür.

Dünya edebiyatı ile Türk edebiyatından bütün sözü edilen örneklerin vardığı sonuç elbette edebiyatta, edebiyatın bütün türlerinde ve dolayısıyla romanda ideolojidir. Zaten dünden bugüne bütün ideolojilerin, inanç ve düşüncelerini kitlelere ulaştırmada, hem diğer türleri hem romanı bir araç olarak kullanmaya çalıştığı belirgin bir husustur. Bu anlamda romanın seyri biraz da ideolojinin seyridir denebilir. Roman, ideolojiler için bir araç işlevi yüklendiğinde, tasvirlerin bundan pay alması kaçınılmazdır. Tasvir, aslında sunulmak istenen unsurun bir nevi resminin çizimidir. Genellikle biçim, renk, ışık gibi unsurların kullanımına yaslı bu resim çiziminde amaç; tanıtılmak, anlatılmak isteneni göz önünde canlandırmadır. Tasvirin varlığı, insanlığın varlığıyla kaimdir denebilir. Çünkü tasvir, sözlü olsun yazılı olsun, anlatım için her zaman önemli, başat bir öğedir. Özellikle olay, kişi, mekân gibi unsurlara yaslı bir tür olan roman için tasvir,

anlatımın temel unsurlarından biridir. Elbette romanda tasvirin gerçekleştirildiği temel araç dildir ve her yazar bir dilin, ideolojinin içine doğar. Dil, bir inanç ve düşünceler sistemi olan ideolojiyi taşıyan ve ondan etkilenen temel araçtır. Freeden, “ideolojileri dil bilgisel ve anlam bilgisel ürünler olarak ele almanın oldukça yararlı olduğunu” (2011: 67) vurgulayarak, hem yapı hem anlamsal olarak dil ve ideoloji arasında bir ilişki kurar. Romanda dil, ideolojiyi taşımada, onu ifade etmede kullanıldığı zaman, tasvir de çoğunlukla ideolojik bir kimlik kazanır.

Tasvir sadece bir süs aracı değildir. Çünkü tasvirde amaç sadece bir gerçekliği olduğu gibi sunmak değildir. Sonuçta her yazarın inanç, düşünce ve duygu dünyasının arkasında bir eğitimin, çevrenin, dilin, toplumun, ideolojinin varlığı söz konusudur. Yazarın ve yazarın kaleminden çıkan metnin arkasında bir ideoloji varsa, o ideoloji, neyin nasıl anlatılacağını bir şekilde etkileyecektir. Ayrıca metinlerin bilinçaltı alanları da mevcuttur. Bu bilinçaltı; birey, grup ve toplumun bilinçaltına işlenmiş olan her şeyin, kendini metinde tekrar edebilmesine yastır. Bunlar birçok metinde kodlanmış olarak yer alırlar. Milliyetçi bir ideolojide etnik ötekilere dair imajlar, oryantalist metinlerde Doğu’ya, siyahilere, Araplara, hareme dair basmakalıp yargılar ve imajlar; bu kodlara örnek olarak verilebilir. Aynı zamanda metinler, benimsetilmek istenen anlamı, bakış açısını yüklenen ideolojik göstergelerle doludur. Bütün bunlar kendilerini bir yolla metinde, dolayısıyla tasvirde belli edecektir.

İnsanlığın son birkaç yüzyılı epey düşünür tarafından ideolojiler çağı olarak adlandırılmaktadır. İdeolojiler çağı, ideolojik çatışmaların, karşıtlıkların da çağıdır. Bu çatışma/karşıtlık her alana ve her türe yansıdığı gibi edebî alana, edebî alanın bir türü olan romana, dolayısıyla tasvire de yansımaktadır. Anılan tasvir, ideolojiye yastı olduğu için sahih bir tanımdan ziyade ideolojik bir tanımdan yola çıkmaktadır. “*Bacı’dan Bayan’a*”nın ön sözünde Aktaş’ın vurguladığı gibi “her tanımlama çabası, sahih bir tanımadan yola çıkmıyorsa eğer, aynı zamanda bir sınırlama ve belirleme tehdidi taşıyor olabilir” (2005). Burada bir çeşit şiddet söz konusudur. Neticede özellikle ötekilere, kendi üzerlerinde taşımadıkları bir kimlik, kişilik dayatılmakta, “şiddetin estetik form içerisinde meşru görülebilir olduğu” (Baker, 2012: 399) bir alan inşa edilmektedir. Bu alanda ideolojik tasvirin şiddeti söz konusudur. Çünkü ötekinin kendi kimliğinin uzağında tanımlanması, yazarın onu kendi zihnindeki öteki olarak inşa etmesi, ona kendi zihnindeki kimliği giydirmesi, farklı forma büründürölmüş şiddettir. Bu bir

bakıma “öteki”ni kendi kimlik alanında mülksüzleştirmedir. Hep başkaları tarafından adlandırılmamız, zaten daha başından belirli bir mülksüzleşmeyi imler (Butler ve Athanasiou, 2017: 151). Özellikle ideolojik bir bakışa konu olan her tanımlama; kendine ait olandan uzaklaştırılmayı, kendine yabancılaştırılmayı içerir. Bu, ötekini yerinden etme, yersiz yurtsuz kılma. Elbette anlatı için hem “ben/biz” hem “öteki” gereklidir. Burada problem; ben/biz ya da ötekinin varlığı değil, ben/biz veya ötekinin, kendi kimliğinden ziyade yazarın onlara giydirdiği kimlikle sunulmasıdır. Said, Şarkıyatçılık ile birlikte nesnel olarak incelenen bir Doğu değil, üretilen bir Doğu’dan bahseder. İdeolojik romanda ötekilerle ilgili benzer bir durum söz konusudur. Çünkü bu durumda öteki, çoğu zaman kendi kimliğiyle var olan bir öteki olmaktan ziyade üretilen bir öteki, verili bir kimliğin ötekisidir. O, bir bakıma köle-efendi ideolojisi düzleminde bir köle statüsündedir. Kimliği efendi tarafından tanımlanır.

John Thompson, ideolojinin etkili olmasında üç ana sürecin ya da kişiliğin saptanabileceğini gösterir: meşrulaştırma, başka türlü gösterme ve şeyleştirme (Barrett, 2004: 49). Bunun tasvire yansıma biçimi ise ben/biz veya ötekine dair olumlu veya olumsuz birçok şeyi meşru kılma, onları olumlu/olumsuz şekillerde başka türlü gösterme ve şeyleştirerek sunmadır. Elbette bu, tasvirde dille yapılmaktadır. Kaldı ki dil sadece bir iletişim aracı olarak görülemez. İdeolojik anlamda dil bir güç ve hegemonya aracına dönüştüğünde, ben/biz ve ötekilere dair olumlu veya olumsuz bir dünya inşa eder. Bu dünyada istediğini istediği şekilde adlandırır, tanımlar, tasvir eder. Özellikle ideolojik tutum devreye girdiğinde adlandıran, tanımlayan ve tasvir edenin durduğu yer, baktığı yer ile adlandırılan, tanımlanan ve tasvir edilenin durduğu yer, baktığı yer farklı bir zemin olur. Bu farklı zeminler üzerinden bir resim çizilir. Resim ise genellikle ben/biz veya ötekilere dair yazarın zihnindeki resimdir.

Tasvirde anlatıcının, yazarın ideolojisi ile dili kullanma biçimi karşılıklı olarak birbirini etkilemektedir. Çünkü her ideolojinin, genel dilin dışında kendine has bir dili, sözcük, imaj ve kavram dünyası mevcut olmaktadır. Yazar bir ideolojiyi merkez hareket noktası kıldığında, bütün bu unsurlar tasvire de yansımaktadır. Sözcük seçimi dahi anılan noktada farklılaşmaktadır. Sözcükler gelişigüzel değil; bir arka planın, bir tercihin, bir seçimin sonucunda, ben/biz veya ötekine dair olumlu veya olumsuz imajları, imaları ifade etmek için bir araya gelmektedir. Sonuçta dil, manipülasyona açık bir alandır ve bütünüyle tarafsız değildir. Dil bu anlamda Lacan’ın ifade ettiği

‘Babanın Yasası’dır (Tura, 2010: 197). Yazar, metin üzerinde bir baba otoritesiyle hareket ettiğinde, onun kullandığı dil, buna göre şekillenebilmektir. İdeolojik bir zemine yaslandığında ise baba/otoriter yazar, kendi duygu ve zihin dünyasından hareketle istediğini istediği şekilde yansıtabilmektedir.

Elbette ideoloji bünyesinde taşıdığı bütün özellikleriyle olumsuz görülemez. Bu çalışmada söz konusu edilen, ideolojinin metni kuşatması, karşıtlıklardan hareketle ben/biz ve ötekilere dair önyargılar inşa etmesi, hazır şemalar üzerinden bir sempati-antipati zemini oluşturması ve bu zeminde bir tarafı salt beyaz diğer tarafı salt siyah çizgilerde sunmasıdır. Kısaca tasvirin, bir ideolojiye yaslanmasıdır. Elbette ideolojik tasvirin arkasında birçok etken, sebep, tutumdan söz edilebilir. Örneğin ideolojiyle beraber daha bütünlüklü, evrensel, genel bir bakışın yitimi bunlardan biridir. Bu, fili kapalı gözle tarif etmeye benzer. Sonuçta her ideolojik bakış bir merkez ve merkez dışı inşa ederek buradan merkez dışındaki fili tarif etmeye çalışır. Söz konusu dar, ideolojik bakış, çoğu zaman hazır çerçevelerden, klişelerden, genellemelerden hareket eder. Said, Amerikan edebiyatında Afrikalılar *adına*, onlar *hakkında* konuşan büyük bir anlatının ortaya çıkışından bahseder (2015: 23). Bu, onların/ötekilerin kendi ağızlarıyla konuşmaları değil, uzaktan onlar adına, onların yerine yapılan bir konuşmadır. Söz konusu noktada “bir kendine katma ilişkisi değil, daha ziyade, bir mesafe ve tahakküm ilişkisi vardır” (Foucault, 2015a: 175). Mesafeyi, tahakkümü içeren bakış ister istemez tasvir edilenin sunulmuş tarzını etkileyecektir. Sonuçta ideolojiye yaslı bir ilişki biçiminin varlığı söz konusudur. Bu ilişki biçiminde, Ülgener’in “ideolojik yanlıdır” (2006: 141) tespitindeki gibi merkez bir irade, ben/bize ve özellikle ötekine dair kendi zihninde olanı sergilemekte, iki tarafa karşı farklı bir tutuma bürünmektedir.

Gerek dünya edebiyatı gerekse Türk edebiyatında, romanda ideolojik tutumlardan kaynaklı tasvirler yoğundur. Sonuçta merkez hareket noktası ideoloji olduğunda bilinmeyene, bilinmeyen diarlara, insanlara, bedenlere, inançlara dair tasvirler ideolojik bir kimliğe bürünebilmektedir. Aslında bu, metinde veya romanda bir çeşit denge yitimidir. Roman; olay, kişi, mekân, zaman, konu, biçim, dil, estetik gibi birçok unsur üzerine inşa edilir. Dolayısıyla hem parçalar arasında, hem de parçalar ile bütün arasında bir dengenin, sağlam bir ilişkinin kurulması önemlidir. Şerif Aktaş’a göre bir esere edebî olma vasfını kazandıran, muhteva değil, muhtevanın bir terkip içinde sunulmasıdır (2011: 535). Çünkü “edebî metin, kendisine vücut veren parçalardan

oluşan bir sistemdir” (2011: 569). Oysaki ideolojik tutumlar çoğu zaman bu dengeyi, bu ilişkiyi öne çıkarılan unsur veya unsurların lehine, diğer unsur veya unsurların aleyhine olacak şekilde bozar. Vurgulanan tutumlar tasvirde de denge yitimine sebeptir. Örneğin tasvirde “ben/biz”i aşırı sempati, “ötekiler”i ise antipati üzerinden salt bir renge yaslı sunmak; yine mekânı, inancı, bedeni vs. aşırı sevgi-nefret karşıtlığında işlemek, bir bakıma dengeyi yitirmektir. Oysaki romanda “insanlarla insanlar, insanlarla eşya, insanlarla eşya ve zaman arasındaki ilişkilerin” (Paci, 2019: 273) dengesi, iç ve dışın, bireysel ile toplumsalın, yerel ile evrenselin kaynaşması romanın kalıcı olabilmesi adına önemlidir. Nasıl ki doğa-insan, insan-insan, insan-mekân ilişkisinde bir unsur merkeze alındığında, diğer unsurlar merkezin dışına atılıp öteki konumuna düşürülebilmekte ise, bu, romandaki unsurlar ve tasvir için de geçerlidir. Ayrıca her denge yitimi, bir mesafe inşasıdır. Böylece ben/biz veya ötekine; mekân, beden, kıyafet gibi unsurlara yakın veya uzak, sıcak veya soğuk, belli bir mesafeden bakılır.

İdeolojik bakış ve tutumlarda çoğu zaman yazar, o ideolojinin bir aydını, propagandacısı gibi davranabilmekte; kendisini o ideolojinin bir temsilcisi, eğitmeni, yol göstericisi konumuna getirebilmektedir. Bu durumda amaç, yola çıkılan ideolojiyi okura benimsetmek, empoze etmek, onu ideoloji doğrultusunda yönlendirmek, harekete geçirmek olmaktadır. Örneğin Türk romanının “kendini hep ulusal endişenin alanında buluyor olması” (Gürbilek, 2016a: 176) anılan amaçtan dolayıdır. Sonuçta arkasında ideolojik kaygının olduğu bir ulusal endişe ile yola çıkıldığında roman ve romandaki tasvirler, sözü edilen endişeden izler taşıyacaktır. Bu durumda ben/biz veya öteki, meşru görülenler veya meşru görülmeyenler elbette farklı bir kimlikle sunulacak, tasvir edilecektir. İdeolojik olarak Batılılaşma karşıtı bir yazarın romanında, Batılılaşan tiplerin birer züppe veya efemine olarak sunumu ideolojik bakıştan kolay kolay arınamayacaktır. Çünkü burada aydın/yazar, tasvir ettiklerine dair olumlu veya olumsuz tutumları meşrulaştıran biri pozisyonuna, organik aydın pozisyonuna evrilmiştir. “Meşrulaştırma uzmanları rolünü” (Said, 2016a: 182) sergileyen organik aydın, meşru gördüklerine veya görmediklerine karşı tarafsız olamayacaktır.

Her ideoloji aynı zamanda bir tahakküm, otorite inşasına çalışmaktadır. Bir ideolojiyi empoze etmeye çalışan yazar da metin ve okur üzerinde hegemonya kurmaya çalışan bir otoriteye dönüşebilmektedir. Dolayısıyla yazarın ideolojik tutumu, otoriter tutumu tasvire yansımaktadır. İdeolojik tasvirde otoriter yazar, iyiyi kötüyü olduğu gibi

yansıtan, yansıtmaya çalışan değil, işaret eden yazardır. *Bozkurtlar*'da otoriter yazar konumunda olan Atsız için Çinliler kötüdür, Türkler iyidir. *Devlet Ana*'da şövalye piç, *Sarı Benizli Adam*'da Bizanslı dönek ve güvenilmez, *Yeşil Gece*'de dindarlar ikiyüzlü ve ahlaksız, *Minyeli Abdullah*'ta komünistler dinsizdir. Yazar, otoriter bir tutumla okur nezdinde ben/biz ve ötekileri metin boyunca işaret etmektedir. Çünkü yazarın bakışı yukarıdan, üstten, uzak mesafeden ideolojik bir bakıştır. Burada karaktere yönelik sempati veya antipati çoğu zaman hazır olarak okura verilir, karakter sınırlandırılmış olarak sunulur. Oysaki insanın kişiliği tek boyutlu bir monolog değildir. Çoğu zaman “kişiliğimiz, diğerlerine görünen kısmından daha fazlası”dır (Hawthorn, 2014: 53). İdeolojik zeminde “bakılan” konumunda olanlara, yakın veya uzak, farklı mesafelerden yaklaşıldığı için “görünen kısımdan daha fazlası” dikkate alınmamaktır. Sartre, “bakılan olmak, kendini bilinmeyen tahminlerin, özellikle de değer tahminlerinin bilinmeyen nesnesi olarak kavramaktır” (Sartre, 2009: 361) der. İdeolojik tutumlarda ben/biz veya ötekiler genellikle yazarın ideolojisince şekleştirdiği için, ötekilere dair çoğu tasvir, onların dışsal unsurlarından hareketle yapılmaktadır. Özellikle ötekinin psikolojik derinliklerine girilmediği için genellikle katı karşıt çizimler ortaya çıkmaktadır. Çünkü ideolojik bakış açısıyla inşa edilen tasvirde sanki öteki ve ötekine ait mekân, beden, kıyafet vb. unsurların bir gizemi, psikolojik derinliği, kendine has özelliği yokmuş gibi hareket edilmektedir.

Chul Han'a göre “budalayı belirleyen bireysellik ya da öznellik değil, tekilliktir” (2019: 89). Her birey gibi budala da kendine has bir kimliğe, kişiliğe, çevreye, düşüncelere, bilinçaltı dünyaya sahiptir. İdeolojik tasvirde ise bir kendilik olarak ötekilik neredeyse ortadan kaldırılmakta, Chul Han'ın deyimiyle şeffaf, pürüzsüz, düz kılınmaktadır. Oysaki her birey “kendindeki öteki tını canlı tutar” (2017: 19). Çünkü birey sadece dışsal alanlardan değil, içsel alanlardan hatta kendinden bile saklamaya çalıştığı ya da farkında olmadığı bilinçaltı alanlardan oluşmaktadır. İdeolojik yaklaşımda bütün bunlar genellikle geri plana itilir. Zaten ideolojik tutum bir anlamda empati eksikliği, yokluğudur. İdeolojiyi merkeze alan yazarlar çoğu zaman ben/biz veya ötekini istedikleri şekilde tanımlamak, tarif etmek isterler. Çünkü “insanlar müphemliğe karşı hoşgörüsüz olma eğilimindedir” (Bauer, 2022: 30). Neticede müphem olan; şeffaf olmayan, bir tanıma hapsedilemeyen, bir çerçeveye gelmeyendir. Oysaki ideoloji müphemliğe karşı tahammülkar değildir. Onda müphemliği bir tanıma hapsedme eğilimi

vardır. “İdeoloji netliğe ihtiyaç duyar” (Bauer, 2022: 72). Tanımlama; onu bir konuma, kimliğe, yere yerleştirme, bir netliğe kavuşturmadır. İdeolojik tasvirde bu konum, kimlik ve yer; çoğunlukla yazarın zihnindeki konum, kimlik ve yer olur.

Okur da ideolojilerle şekillenebilmektedir. Herhangi bir ideoloji ile şekillenmiş okur; çoğu zaman, okuma eylemini gerçekleştirirken kendi inanç, düşünce ve ideolojisini bulduğu, bulmak istediği eserlere yönelmekte, bu eserleri aramaktadır. Yazarlar, anılan beklentilerle yoğrulmuş okura yönelik eserler kaleme alabilmektedirler. Böylesi beklentilere cevap amaçlı kaleme alınmış eserlerdeki tasvirler, okuyucunun ideolojik beklentilerine uygun olmaktadır. Marksist bir okura sunulan sakal, sarık gibi sembollerin, bir din adamının; milliyetçi okura sunulan öteki etnik kimliklerin; İslamcı okura sunulan komünistlerin tasviri çoğunlukla bu ideolojik zemine uygun olmaktadır.

Sanat ve edebiyatta her ideoloji çoğunlukla bir kanon inşasına da soyunmaktadır. Zaten kanonlar çoğunlukla ideolojiler ve resmi görüşlerle iç içedir. Her kanonlaşma aynı zamanda bir çerçeve çizimidir. Çünkü her kanonun kendine has ölçüleri, çizgileri, içeride veya dışarıda bıraktıkları vardır. Bunun etkisinde veya bilincinde olan yazarlar eserleri kaleme alırken ortaya konmuş olan ölçütlere uygun davranma ihtiyacı hissetmektedirler. Gerek kanona uygun eserlerde gerekse resmi ideolojiye destek amaçlı yazılan eserlerde, tasvirler de bundan etkilenmektedir. Çünkü yazar bir ideolojiyi kalkış noktası hâline getirdiğinde, tasviri de o ideolojinin bakış açısına, karşıtlıklarına bürünmektedir. Marksist kanona uygun yazılan romanlarda dindar tipolojisinin veya İslamcı çizgiye ait romanlardaki komünist tipolojinin hep koyu karanlık çizgilerde gerçekleşmesi böyle bir zemine yaslanılmasındandır. Her birinin sakala, sarığa, çarşafa, makyaja, mini eteğe bakışı çok farklı ve ötekileştiricidir.

İdeolojik romanda ben/biz ve öteki bir merkezden hareketle inşa edilmektedir. Merkez, ideolojinin kalkış noktasıdır. Said, neyin bir başlangıç olduğu, bu başlangıcın neden ve nasıl belirlendiği üzerinde durur (2020: 35). Dolayısıyla kalkış noktasının “neden”liği, “nasıl”lığı önemlidir. Bir romanın da kalkış noktası ideoloji olduğunda yazar, bu karşıtlıklar üzerinden hareket etmektedir. Onun için, ideolojisine uygun beyazlar ve uygun olmayan siyahlar vardır. Zaten “ideolojilerin doğru ile yanlış, anlamlı ile anlamsız, merkez ile çevre, yüzey ile derinlik, us ile delilik türünden kavramsal karşıtlıklar arasında keskin ayrımlara gittikleri” (Sarup, 2014: 64) malumdur. Bu; bütünsel değil, daha dar açıdan bir bakıştır. Bakış açısının genişliği ve darlığı da ister

istememez bakılanın, tasvir edilenin tasvir ediliş şeklini etkiler. Çünkü tasvirde neye, nereden, hangi açıdan, nasıl bakıldığı önemlidir. Örneğin Aziz Augustinus, Büyük İskender tarafından esir alınan bir korsanın hikâyesini anlatır. İskender korsana, “Sen ne cesaretle denizlere korku salabiliyorsun?” diye sorar. Korsan, “Asıl sen ne cesaretle bütün dünyaya korku salabiliyorsun?” diye cevap verir ve şöyle devam eder: “Ben sırf küçük bir gemiyle bunu yaptığım için hırsız sayılıyorum, oysa sen aynı şeyi koca bir donanmayla yapıyorsun diye imparator olarak anılıyorsun” (Chomsky, 2018: 13). İşte ideolojik tasvirde bakış bir nevi İskender bakışıdır, sadece belli bir noktadan, merkezden bakıştır. Vurgulanan bakış, “öteki”nin bakışını içermemektedir. Söz konusu noktada merkez içindekilere ve merkez dışındakilere dair bütünüyle karşıt kimliklerde tasvirler ortaya çıkmaktadır. Bir haremin, Batı’dan Doğu’ya ideolojik bir bakışla ateşli tutkularla, kışkırtıcı tasvirler ve renklerle sunumu böylesi bir tutuma örnektir. Yine milliyetçi çizgideki bir romanda “öteki”, bir kötülük kaynağı, bir düşman, yer yer çirkin ve iğrenilesi bir varlık olurken; kahraman tipi yüce, olağanüstü yetilerle donatılmış, beden mükemmel, güçlü, koruyucu ve kurtarıcı bir varlık olmaktadır.

İdeolojik tasvirde bütünlüklü, diyalojik bir bakıştan söz etmek zordur. Gerçekte diyaloji ya da “çoğulculuk, dünyanın yasasıdır” (Arendt, 1981: 187) ama ideolojik bakışta bu nokta genellikle göz ardı edilir. Böylece romana çok seslilikten ziyade tek seslilik hâkim olmaya başlar. Hâliyle tasvir de buna uygun olarak çoğu zaman tek sesli, tek renkli, tek tipleştirilmiş olarak gerçekleşir. Çünkü ideolojik tutum “bütün bu karşıt sesleri birbirleriyle mücadelesi içinde aynı anda duymamızı” (Gürbilek, 2015a: 13) sağlama işlevini çoğu zaman yerine getirmez, getirmek istemez. Bu da karakterleri, mekânları ve diğer unsurları çoğu zaman bir veya birkaç nitelik üzerinden tasvire kapı aralar. Oysaki “iyi karakterizasyon, bir karaktere tek bir nitelik vermek veya onu monoton hâle getirmek meselesi değildir. Bu, onun her yönünü toplamla bütünleştirme meselesidir” (Rand, 2000: 52) ama ideolojik ses buna engeldir.

İdeolojik bir zeminden beslenerek şekillenen tasvirde yazarların empatiden ziyade, yukarıda da dillendirildiği gibi, sempati veya antipatiden hareket ettikleri görülmektedir. Örneğin sunulan öteki, cariyeye, köle vs. çoğu zaman kendi sesinden yoksundur. Namık Kemal’in *İntibah*’ında Dilaşub iyi bir cariyedir ama Dilaşub’un cariyeliğe dair bir fikri, bakış açısı söz konusu edilmez. Gürbilek’in aktardığı bir anekdota göre, Leopold Senghor 1948’de derlediği Afrika şiiri antolojisinin ön sözünde

Fransız okura şöyle seslenir: “Görülmenin ne demek olduğunu sizin de hissetmenizi istiyorum. Çünkü beyaz insan üç bin yıldır görülmeden görme ayrıcalığına sahip”tir (2015a: 27). Hâliyle sunulan cariye, köle ve diğer ötekiler; görme ayrıcalığına sahip yazar tarafından sunulmaktadır. Böylece yazardaki ideolojik zemin empatiyi ortadan kaldırdığı için, insan doğasına dair gerçeklik tasvirlerde göz ardı edilmekte, insan doğasıyla uyumlu farklılık ve çok seslilik susturulmakta, karakterler çoğu zaman kendi seslerinden, mekânlar kendi kimliklerinden uzak düşürülmektedir. Burada “her yapıtın kendine göre bir doğrusu olduğu gibi gevşek bir önerme” (Gürbilek, 2016a: 9) ile yola çıkılmaktadır. Oysaki her yazarın kendi doğrularının varlığı kadar insan doğasının gerçekliği de söz konusudur. Z. Kerman ile İ. Enginün, *Günlüklerin Işığında Tanpınar’la Baş Başa* adlı eserin ön sözünde, Tanpınar’ın hatıralarını yayınlayıp yayınlamama konusunda iki arada bir derede kaldıklarından bahsederler. Tanpınar’a saygılarından kimi bölümleri çıkarma niyetindedirler. Çünkü hatıraları onlara açan Mehmet Kaplan’da, bazı bölümlerin çarpık yorumlanabileceği endişesi vardır. Ayrıca hatıraları okurken Tanpınar’a acıdıkları ve kızdıkları yerlerin de olduğunu dillendirirler (2018: 9-17). Aslında burada zihin ve duygulara yerleşmiş olan imajın yıkılabileceği endişesi varlık sahasındadır. Çünkü hatıralarda zaaflarıyla da bir Tanpınar söz konusudur. Oysaki kendi doğasının gereği olarak insan; artıları ve eksileri, genişliği ve darlığı, yüceliği ve süfliliği, iradesi ve zaaflarıyla, kısaca iki boyutun bir arada oluşu ile insandır. Benzer doğrultuda romanlar; güçlü yanları ve zaaflarıyla, bir insanın elinden çıkmaktadır. “Muhteşem Tanpınar’ın içinde biçare Hamdi’nin izinin” (Gürbilek, 2016a: 80) varlık bulması, insan doğasının gereğidir. İdeolojik zeminde söz konusu doğa, çoğunlukla ideolojik endişelerle göz ardı edilir. Tasvir bu doğrultuda şekillendirilir.

İdeolojik tasvirde ben/biz ve ötekilere dair önyargılar, hazır çerçeveler, ezberler ve klişelerden yola çıkıldığı için, iki taraf arasına mutlak sınırlar gerilmektedir. Araya mutlak sınırlar konduğunda ise genellikle derinliksiz, stereotip çizimler ortaya çıkmakta, tasvirlerde çizgiler kalınlaşmakta, kalıp yargılar, katı zihinsel imaj ve imalar ön plana çıkmaktadır. Metnin merkezine hazır çerçeveler yerleştirildiği için yazarlar, çoğu zaman ben/biz ve özellikle ötekileri çok iyi tanımış, anlamış, gözlemlemiş gibi bir yaklaşımla tasvir edebilmektedirler. Oysaki yazarın onları görmesi, gözlemlemesi, hatta içlerinde yaşaması gerçekçi bir tanımayı doğurmayabilir. Özellikle ötekilerin kendilerine, kendi dünyalarına ait her şeyi hemen açık edebilme ihtimali yüksek

değildir. Bu, bir cariye/köle ile sahip/efendi arasındaki ilişki gibidir. Özellikle arka planında siyah beyaz kavramlarına dair tarihsel, ideolojik birçok anlam, imaj ve çağrışımın olduğu zeminde bir siyahinin, kendini beyaz yazara bütünüyle açabilmesini beklemek kolay olmasa gerek. Dolayısıyla anılan durumda bir siyahinin bütünüyle kendi kimliğiyle, kişiliğiyle yansıtılması da oldukça zordur. Sonuçta sömüren-sömürülen ilişkisi üzerine inşa edilmiş bir yansıtma söz konusudur. Yine karşıt ideolojilere yaslanmış bir Marksist veya bir İslamcı yazar, karşı ideolojiden gördüğü insanları ne kadar biliyor, tanıyor olabilir? Bunların birbirlerine gösterdikleri yüzler, ne kadarıyla kendi yüzleridir? Şüphesiz ki burada maskeli yüzlerden, saklı yüzler ve kimliklerden söz edilebilir. Dolayısıyla yansıtılanı, tasvir edileni, özellikle ötekileri; yazarın her yönüyle bildiği, tanıdığı, gördüğü iddia edilemez. Bu yüzden ideolojik zeminden bakılan ötekiler, çoğu zaman kendi kimliklerinden ziyade, yazarın bakışı, duyguları ve zihnindeki kimlikle varlık sahasına çıkarlar.

Romanlara yönelik sağlam, tarafsız bir eleştirinin eksikliği veya yokluğu; edebiyat tarihçilerinin ideolojik tutumları da çoğu zaman ideolojik tasvire kapı aralayan bir etkindir. Eleştirinin masum bir disiplin olmadığı (Eagleton, 2009: 18) iddia edilebilir. Çünkü eleştiri çoğunlukla ben/biz veya ötekinin aidiyet alanına karşı, içeriye ve dışarıya karşı çok farklı bir tutuma bürünmekte, çoğu zaman edebiyat dışı unsurlara endeksli olmakta, adeta bir aşırı övgü/sevgi, yergi/nefret paradoksuna hapsolmaktadır. Bu işleyiş bir tarza teşvik, diğer tarza antipati inşası anlamına gelmekte ve tasvir de bundan payını almaktadır. Hâlbuki yazar, kusurlardan arınmış bir mükemmellik öznesi değildir. Gürbilek, yazarın “bir aynaya, başkası tarafından görülmeye ihtiyacı var” iddiasındadır. Çünkü yazara/esere “bir başkasının bakışını değiştirmek” (2015a: 16-17) yazarı ve eseri geliştirebilir. Yazar ve eserin gelişmesi, ileriye taşınması; romanda tasvirin de gelişmesi, ileriye taşınmasıdır. Yine edebiyat tarihçilerinin ideolojik, öznel tutumları da taraflı eleştiriye benzer şekilde, tasviri dolaylı yoldan etkileyen bir unsur olarak dikkate değerdir. İdeolojik bir tutumdan yola çıktığında, edebiyat tarihçisi, kendi ideolojisiyle doğru orantılı kimi yazar ve eserleri merkeze alıp öne çıkarırken, diğerlerine çok az yer verebilmekte, hatta onları dışarıda bırakabilmektedir. Bu, bir tarafı, bir tarzı teşvik ve ödüllendirme; diğer tarafı önemsizleştirme, geriye itme veya unutturmadır. Bu tutum aynı zamanda yeni yazarlara bir yolun, tavrın, tarzın teşviğidir. Sözü edilen teşvik aynı çizgiden eserlere, dolayısıyla aynı çizgiden tasvirlerle de kapı aralayabilmektedir.

Bütün bunlar romanda kalıcılığı sağlama adına da önemli yol işaretleridir. Oysaki yazar ideolojik tutumu öncelediğinde hem roman hem tasvir kalıcı olana değil, ideolojik olana yaslanmakta, bazı sınırlara, çerçevelere hapsolmaktadır. Şüphesiz ki insan ömrü belli bir sınırla çevrilidir. Yaşamaya devam edenler bu sınırdan bir şekilde taşanlar, ideolojik çerçeveleri aşanlardır. İdeolojiyi, romanın ve tasvirin merkezine yerleştiren yazar, kendini korunaklı alanlara attığını zanneder. Oysaki bu şekilde kendini bir döneme, görüşe, bakış açısına, mekâna, sınıra mahkum etmiş olur. Elbette eserler ideolojiden bütünüyle arınamayabilir ama ideolojik alanın; edebî alanı, estetik alanı, daha evrensel ve genel olanı kuşatması ile edebî, estetik unsurların ideolojiyi kuşatması, gerektiğinde bünyesinde eritebilmesi aynı şey değildir. Bazı insanların her insana veya en azından çoğu insana dokunabilmesi, bazı mekânların yerli veya yabancı çoğu insanı sarabilmesi, bambaşka inançlardan insanların hem Süleymaniye’den hem Taç Mahal’den etkilenebilmesi, kimi yazarlar çağlar sonrasına gelebilirken kimilerinin kendi dönemlerini bile aşamıyor olması dikkate değerdir. Said, “Roman, başka dünyalar var olabileceği için var” (Said, 2016a: 37) derken; Kundera, “Roman gerçekliği değil varoluşu inceler. Varoluş ise olmuş bitmiş bir şey değildir; varoluş insani olabilirliklerin alanıdır” (2016: 50) demektedir. Başka dünyaların da var olabildiği bu insani olabilirlikler, sınırlandırılmış bir veya birkaç özellikten ibaret değildir. Gürbilek “kendinde hep doğal çocuğu, başkalarında ise hep taklitçiyi züppeyi görmekte diretmeyen, bir başka deyişle kendini bu ‘romantik yalan’la uzun süre avutamayan kişidir iyi romancı” (2016c: 49) diyerek diyalojiyi önceler. “Birinin tüm hatıralarının sırasıyla betimlendiği bir monolog düşünün. Anlatan kişiye bile bu, anlamsız bir kakofoni gibi gelecektir” (Trouillot, 2015: 42). Neticede monologda çoğunlukla karakterin kendine has bir kimliği yoktur. Ona tek renkli bir kimlik verili, hazır olarak yüklenmektedir. Bu yüzden romandaki tasvir de genellikle ideolojik zeminle uyumlu olarak katı tonlarda, keskin renklerde olmaktadır.

Pink Floyd, The Wall (1979) albümündeki Comfortably Numb şarkısında “Merhaba, orada kimse var mı?” diye sorar. Orada o kimseyi görebilmek, ona gidebilmek; çoğunlukla ideolojik sınırları, başka sınırları aşabilmekle mümkündür. Ancak sınırlar aşıldığında birey; onun/ötekinin var olduğunu, orada olduğunu, kendisinden çok da farklı olmadığını kabul edebilir. Aslında bu, bir bakıma “öteki olmadan özne de yoktur” (Barthes, 2017: 13) tutumunun sergilenmesidir. Sonuçta özne,

özne oluşunu öteki sayesinde kazanmaktadır. Bu farkındalığı edinen, ideolojik sınırları aşabilen yazarlar daha kalıcı romanlara ve daha insani tasvirlerle imza atabilmektedirler. Çünkü onların daha bütünsel ve insan doğasıyla daha uyumlu özellikler üzerine inşa edilmiş tasvirleri; ideolojilerin dar ve katı sınırları gibi tek özellikli, tek renkli, tek boyutlu olmaktan çıkmaktadır. Sonuçta dünyanın her köşesinden, her yöresinden okurların tek tiplilikten uzak beklentileri, hayalleri, duygu ve düşünceleri, beğenileri, hassasiyetleri var. Dünya sadece bir ideoloji ve onun okurundan ibaret değildir. Bir romanın okuru, romanda ötekileştirilerek tasvir edilen kişi veya kişilerle aynı etnik kökenden, inançtan, yöreden birileri birileri de olabilir. İdeolojik yazar/eser ise ben/biz veya ötekine, zihindeki hazır şemayla baktığından çoğunlukla bunu gözetmez. Yerelden evrensele daha geniş bir okura ulaşabilme adına bu bir kazanç olarak görülemez.

Oğuz Adanır, *Sinemada Anlam ve Anlatım*’ın ön sözünde: “Türkiye’de sinemanın neden üst düzey bir evrensel çizgi yakalayamadığı” (2003) sorusunun cevabını arar. Aynı soru Türk romanı ve romanlardaki tasvirler için de sorulabilir. Elbette bunun pek çok sebebi vardır ama en önemli sebeplerden biri şüphesiz ki ideolojik endişelerdir. İdeolojik endişelerle çizilen karakterler, mekânlar, bedenler; üzerlerinde kendi kimliklerini taşımaktan ziyade, yazarın onlara giydirdiği kimlikleri taşımaktadır. Hemingway, “Yazar roman yazarken yaşayan insanlar yaratmalıdır” (Aktaran Gülsoy, 2015: 226) der. Bu; bir şekilde hem dün hem bugün yaşayabilen, yarın da yaşayabilecek olan; hem yereli hem evrenseli bünyesinde özümsemiş karakterleri inşa ile mümkündür. Bloom; Lesisnska ile olan röportajında yaratıcı eserlerde, tekrar tekrar okunabilecek eserlerde üç kriteri dile getirir: estetik ihtişam, bilişsel güç ve bilgelik (Yüz yüze röportaj, 07.10.2005). Üç kriter de ideolojik olmaktan uzaktır. Karakter yaratmada; karakteri, mekânı, bedeni tasvirde sempati veya antipatiden ziyade empati ile hareket edilmesi yazar adına bir kayıp değildir. Holly Lisle “*Bir Karakter Nasıl Yaratılır*” adlı yazısında “karakterle empati kurun sempati değil” demektedir. (hollylisle.com, 30.01.2023). Oysaki ideolojik tutum çoğunlukla aşırı sempati veya antipatiye yaslanmaktadır. Böylece tasvirde kelimeler bile “sönük ve renksiz” hale gelebilmektedir (Edman, 1991: 73). Çünkü ideoloji; kelimelerdeki canlılığı, genişliği, çok sesliliği olumsuz etkilemektedir. İdeolojik tutumda dil genişlemekten ziyade daralmaktadır.

Strauss, *Yaban düşünce*’de dilleri ilkel, düşünceleri yaban olarak tasvir edilen toplulukları inceler. Farklı bir yakadan bakınca yabanlık olarak sunulanın aslında

yabanlık olmadığını, aksine derin düşünceleri barındırdığını ifade eder (2016: 25). Oysaki ideoloji bu bakıştan ziyade ırmağın tek yakasından bakışı teşvik eder. Bu çalışmada ırmağın sadece bir yakasından değil, diğer yakasından da bir bakış önerilmektedir. “Benden size/sizden bana arasındaki ilişki, siyasal ve toplumsal olduğu kadar ahlaki ve entelektüel bir ilişkidir” (Fontana, 2013: 212). Tasvirde, ırmağın diğer yakasından da bir bakışla daha insani, daha geniş, daha diyalojik hareket edilebilir. Sonuçta “ben/biz”in melekliği, “öteki”nin şeytanlığı çoğu zaman ideolojik bakıştan kaynaklıdır. Bu, bir şekilde onları/ötekileri kendi hikâyelerinden uzaklaştırmaktır. Çünkü “canavarlaştırılan her bir örnek, kişisel hikâyelerinden arındırılarak” (Yardımcı, 2018: 137) ve yazarın ideolojik hikâyelerine büründürülerek sunulur, sahneye salt bir kötülük nesnesi olarak çıkarılır. “Sahnedeki kötü adam her şeyiyle ‘dış’tır ve özsel habisliğini istediği gibi ortaya koyar, sözlerle ve jestlerle” (Jameson, 2018: 130). Çünkü ideolojik zeminden hareket eden yazar; kötü adamın, kötülük nesnesinin sahnede böyle var olmasını ister. O, iyiyi ve kötüyü doğrudan işaret eder, kararı okura bırakmaz.

Burada asıl mesele romanın sadece ideolojik olması da değildir. İdeolojik olanın; romanı, edebî olanı, daha insani olanı, yerelden evrensele daha geniş bir çizgiyi ve birçok şeyi arka plana atması, hatta kimi zaman yok etmesidir. İdeolojinin; romanı salt bir doğruya ve çizgiye indirgemesi, bir döneme hapsedmesi ve dolayısıyla onun yarınlara taşınmasının önünde bir bariyere dönüşmesidir. Tasvirde ben/biz veya ötekine dair, insan doğasını gözetken daha genel, daha insani, daha bütünlüklü bir bakışı ortadan kaldırmasıdır. Elbette içerik olmadan sanat olmayacaktır. Sanatçıdan kendisini toplumdan, toplumsaldan, ideolojiden yüzde yüz soyutlaması beklenemez ama kalemi başka kontrol mekânizmalarına bırakmak pek de çağı aşmaya aday bir yaklaşım olarak öne sürülemez. Ayrıca bu çalışmanın arka planında bir tenkidin varlığı da söz konusudur. Aşağılamayan, ötekileştirmeyen, dışlamayan veya göklere çıkarma amacı taşımayan eleştiriler yazara yol göstericidir. Sonuçta her “eser, hakkında yapılan tenkitlerle gelişir” (Okay, 2011: 131). Önemli olan, tenkidin yapılaş tarzı ve amacıdır. Onun yıkıcı değil, yapıcı bir zemin üzerinde iyi niyetle gerçekleşiyor olmasıdır. Çünkü çoğu zaman tenkidin taraflılığı veya “tenkidin olmaması edebiyatımızın en büyük mahrumiyetidir” (Tanpınar, 2020: 338) denebilir.

1.BÖLÜM

İDEOLOJİ VE EDEBİYAT İLİŞKİSİ

1. 1. İdeoloji ve Edebiyat

İdeoloji; sınıf, grup veya toplumun bir parçası olan bireylerden uzak, onların yaşamlarının dışında bir kavram değildir. Tam tersine “ideoloji, karmaşık bir şekilde bireylerin duygusal ve bilişsel yaşamlarının bir parçasıdır” (Davis, 2014: 13). Dolayısıyla gerek toplum gerek bireyler ideolojiden arınabilmiş değildir. Benzer doğrultuda Althusser, ideolojinin her toplumun organik bir parçası ve toplumların tarihsel yaşamında (imgeleri, mitleri, düşünce ve kavramlarında) özsel olduğuna inanır (Barrett, 2004: 121). Söz konusu edilen imgeler, mitler, düşünce ve kavramlar dil ve edebiyatla her zaman içli dışlı unsurlardır. İdeolojik tutumlarda bu unsurlara ideolojik amaçların, anlamların giydirildiği görülmektedir. Bireyler de söz konusu durumda ideolojik tutumların etkisine girebilmektedir. Böylece dilin gösterileni tarafında yer alan ideoloji, kişinin, dış dünyadaki simgeleri anlamlandırma sürecini etkilemektedir (Ünal, 2017: 181). Sonuçta birey bir zemine yaslanarak dış dünyadaki her şeyi anlamlandırmaya çalışır. Bu önemli zeminlerden biri de ideolojidir. Hemen bütün felsefi veya bilimsel fikirlerin, bir dönemin siyasi düşüncesi ve olayları üzerinde doğrudan veya dolaylı bir etkisinin olduğu (Barth, 1976: 3) göz önüne alınacak olursa, fikirler ve inançlar sistemi olarak ideoloji; dönemin fikir ve duygu dünyasını, kendisi dışındaki alanları etkiler. Zaten toplumsal bir işlevde ideoloji “toplumsal özneleri oluşturmak, ayarlamak ve/veya dönüştürmek” (Kavanagh, 1995: 314) gibi görevleri yüklenmektedir. Bu durumda görevleri yerine getirecek özneler ihtiyacı duyar. Çünkü “İdeolojiler, kendilerini yaşatacak, kendilerine hizmet edecek özneler” (Parla, 2015: 42) üretmek zorundadır. Özneler her kesimden, her alandan olabilir. Elbette aydınlar ve yazarlar bunun içindedir. Sartre aydınları “ideolojik bir yöreciliğin ajanları” (Sartre, 2010: 25) olarak tanımlamaktadır. Aslında bu aydın, bir çeşit organik aydındır. Dolayısıyla edebî alanda ideolojiyi merkeze alan yazarlar, tipik birer organik aydın olarak kabul edilebilir. Gramsci’ye göre organik aydınlar her yeni sınıfın, kendisiyle birlikte yarattığı ve gelişimi boyunca yetiştirdiği aydınlardır. Sözü edilen organik “aydınlar egemen sınıfın elçileridir” (1967: 29). Çünkü hegemonyayı ve otoriteyi inşa, toplumu ikna etmede, toplumun rızasını kazanmada önemli görevler yüklenirler.

İdeolojiler, toplumu ve toplumun üyelerini her şeyden önce amaçlı eylemin bir nesnesi olarak (Bauman, 2018: 125) algıladığına göre, ideolojinin, aydına veya yazara bu doğrultuda bir misyon biçmesi de doğaldır. Elbette, aydın veya yazar, tutumunun ideolojik olduğunu pek kabul etmeyecektir. Çünkü “ideolojiye tabi bir birey, asla kendisi için 'ben bir ideolojinin belirlenimi altındayım' demez” (Zizek, 2013: 37). Çoğunlukla onlar bu tutumlarını, fikirlerinin ideolojik oluşundan ziyade doğru oluşuna bağlayacaklardır. Bu edebî alanda için de geçerlidir.

Edebiyat-ideoloji ilişkisine dair dikkate değer bir tespiti Eagleton yapar. “Edebî sanat eserini, XIX. ve XX. yüzyıllar boyunca sürekli olarak bizatihi insan toplumunun ideal bir modeli olarak sunulurken görmek pek şaşırtıcı değildir” tezinden yola çıkan Eagleton’a göre edebiyat, kelimenin miras aldığımız anlamıyla bir ideolojidir (2017: 39). Ayrıca Eagleton, modern edebiyat kuramını da çağımızın siyasi ve ideolojik tarihinin bir parçası (2017: 224) olarak görür. Elbette bir eserin bütünüyle fikirden, ideolojiden arınması zordur. Sonuçta “sanat eseri salt dünya üstüne bir metin ya da yorum değildir; aynı zamanda, dünya içinde bir şeydir” (Sontag, 2015: 30). Dünya içinde olduğuna göre sanat eseri, az veya çok, ideolojiden etkilenebilecektir. Emre, *Roman ve Siyaset*’in ön sözünde edebiyat türlerinin hemen hepsinde kendisine yer bulan bir ideolojik tutumu söz konusu edinir (2010: iii). Ayrıca ideologda edebî yeteneğin varlığı, ideolojiyi kitlelere ulaştırmada etkili ve artı bir özellik olarak görülmektedir. Bu yüzden çoğu zaman ideolojiler “edebî ve propaganda yeteneklerine sahip bulunan kişiler tarafından formüle edilir ve yayılır” (Gellner, 1992: 207). Sonuçta ideolojiyi en etkili yollarla kitlelere ulaştırmak, benimsetmek gibi bir amaç söz konusudur.

Her yazar aynı zamanda belli bir zamanın ve toplumsal bağlamın, tarihsel koşulların içine doğar. Hem yazar hem edebî eser bağlam ve koşullardan etkilenebilir. Neticede “edebiyat yapıtları gizemli bir biçimde gökten inmezler ya da basit bir biçimde yazarlarının psikolojisiyle açıklanamazlar” (Eagleton, 2019: 20). Birçok düşünürün görüşü, Eagleton ile benzer bir doğrultudadır. Toolan, romanın ve bütün anlatıların ideolojik yükünü dillendirir. Onun tespitiyle “anlatılar, her zaman politik ve ideolojik yük taşırlar” (2001: 206). Çünkü anlatılar ve anlatım, bağlamdan bağımsız olmamaktadır. Yazar; farkında olmasa veya her şeyden bağımsız olarak eserini ortaya koyduğuna inansa bile eser, siyasal/ideolojik bağlamdan, tarihsel ve toplumsal koşullardan etkilenebilmektedir. Ayrıca eser, bireysel ve toplumsal bilinçaltına da

bağlıdır. Jameson’a göre bu, “siyasal bilinçdışı”dır. Ona göre bu bilinçdışı kendisini bir şekilde dışa vurur (2011). Yine aynı doğrultuda bir düşünceyle Said, estetik eserlerin, bir boşlukta doğmadığı inancındadır (2020: 97). Eserin sahibi de bir boşluğa değil önceden belirlenmiş olan hazır bir çerçevenin, ideolojinin vs. içine doğmaktadır. Bu, daha önce belirlenmiş olanın, var olanın yazara etkisidir. Barthes, “Bütün öteki yazılardan, hatta kendi yazımın geçmişinden gelme, inatçı bir kalıntı sözcüklerimin şimdiki sesini bastırır” (2015: 21) derken benzer bir durumu vurgular. Çünkü içine doğulan bir düşünce ve inançlar sistemi olarak ideoloji, eserin öncesinde bulunur. Kısaca ideoloji “yaratıcı çalışma üzerinde önemli ve acı bir etkiye sahiptir” (Prakash, 2009: 139). Bu etki özellikle ideolojik eserlerde çokça gözlenebilmektedir.

Sanat ve edebiyatın, ideolojik ve benzeri amaçlarla edebî alanlar dışına hizmette kullanımı yeni değildir. Clark’a göre bunun uzun ve köklü bir geçmişi vardır. Tarihte şehir devletleri, krallıklar ve imparatorluklar sanatı, anıtsal olarak iktidarlarının altını çizmek, zaferlerini yüceltmek ya da düşmanlarını korkutmak veya karalamak için kullanmışlardır (2011: 13). Akengin, sanat eseri yoluyla ideolojilerin kitlelere öğretilmesi ve benimsetilmesinin Antik Yunan’la başladığı iddiasındadır. (2014: 145) Hobsbawm, sanatın antik Mısırlılardan beri siyasal hâkimlerle devletlerin gücünü pekiştirmekte kullanılmış olduğu inancındadır (2014: 236). Ayrıca sanat ve edebiyat; toplumsal fayda misyonuyla dinlerin yayılmasında, kitlelere ulaştırılmasında, kitlelerin eğitiminde merkezi bir unsur olarak kullanılmıştır. Todorov’a göre “yararlı olma gereği Hristiyanlığın gelişile birlikte kuvvetlenir: Şiir yalnızca ahlaksal eğitim aracı olarak takdir görür” (2016: 80). Görüldüğü üzere sanat ve edebiyatın başka misyonlarda kullanımı geçmişten bugüne hep varlık sahasındadır. Örneğin “geleneksel Kelt toplumlarında ozana krallığın veya kabilenin resmi örgütlenmesi içinde saygın bir yer verildiği” (Williams, 1993: 35) görülmüştür. Yine Roma’da “Augustus döneminde mitoloji ve edebiyat birer ideolojik unsur olmuştur” (Albasan, 2020: 76). Geleneksel Kelt toplumlarında ozana yüklenen misyonun bir benzeri İslamiyet öncesi Arap toplumunda da görülür. O dönemin Arabistan’ında kabile şairleri oldukça önemli bir konumu işgal ederler. Çünkü “cahiliye devrinde kabileler arası mücadelede aktif rol oynayan” (Özcan, 2007: 108) bir konumdadırlar.

Gerek ideoloji-edebiyat ilişkisi, gerekse sanat ve edebiyatın edebiyat dışı alanlara hizmeti açısından, geçmişten bugüne kimi düşünürlerin görüşleri de dikkate değerdir.

Örneğin Platon için sanat kötü siyasetti, çünkü yanıltıcı ve aldatıcıydı (Kreft, 2020a: 186). Ona göre olması gereken sanat, erdemin ön plana çıkarıldığı sanattır. Böylece “Platon, düşlenen sitede sanata eğitsel, temel bir rol verir” (Jimenez, 2023: 183). Bu yüzden trajedilerde yaralama, öldürme gibi olayların sahnelenmesinden kaçınılır. Çünkü onun ideal kentinde “kötü karaktere sahip her şeyi vatandaştan uzak tutmak esastır” (Koelb, 2006: 47). Platon için sanat, insanları bilgeliğe götürecek ahlaki bir rehber, onun ideal devleti için bir araçtır. Ona göre mutlak hakikatin varlık bulduğu asıl yer idealar dünyasıdır. Mutlak hakikate dokunmayanın yansıttığı; sadece gölgelerden, taklitten ibarettir. Sanatçıya düşen, gölgeleri değil ideal olanı yansıtmaktır. Sanat ve edebiyatı başka misyonlarda kullanma amacı sadece Platon ile sınırlı değildir. Aristoteles’in tragedyaya acıma ve korku yoluyla ruhu tutkulardan arındırma (katharsis) görevi vermesi (2021: 15) benzer bir tutumdur. Jimenez’e göre Aristoteles’te sanat, Platon’dakinden tümüyle değişik bir anlamda, birçok biçimde siyasal örgütlenme tanrısına bağlıdır (2023: 192). Ayrıca gerek Doğu’da gerekse Batı’da ciddi sayıda filozof, aynı zamanda edebiyatçı kimliğine sahiptir. Dolayısıyla söz konusu filozofların düşüncelerinin, onların edebî eserlerine yansıdığı rahatlıkla söylenebilir. Bu da ideoloji-edebiyat ilişkisi açısından dikkate değerdir. Örnek olarak “Platon, Augustine, Schopenhauer, Nietzsche aynı zamanda büyük edebiyatçılardır” (Gündoğan, 2014: 52). “Sartre, Camus gibi varoluşçu filozoflar” (Günay, 2014: 266) da bu konuda örnek gösterilebilir. Hâliyle onların eserleri, felsefe-edebiyat ilişkisinin önemli örnekleridir.

Edebiyatın; politika, ideoloji gibi başka alanlara hizmet amaçlı kullanımının önemli bir örneği ise himaye kültürüdür. “Birçok saray şiiri, (...) kendilerini himaye edenlerin dünya görüşünü ve zevkini benimsemiş şairler tarafından söylenmiştir” (Wellek ve Warren, 2019: 122). Bu da ister istemez politikayı, himaye edenlerin dünya görüşlerini, edebî alan üzerine hükümler kılmuştur. Hâliyle böylesi dönemler içinde yazmak, çoğunlukla edebî kaygıların öncelenmemesi anlamı taşımaktadır. Genellikle “XVII. yüzyılın sonuna kadar yazmak, birisi için yazmak, ötekilere öğretmek için, onları eğlendirmek ya da yararlısınlar diye bir şey yazmak anlamına geliyordu.” (Foucault, 2014: 271). Anılan durum, edebiyatın, kendi alanının dışına çıkışı olarak yorumlanabilir. “Politika başta olmak üzere temel meselelerin (...) düşünme tarzlarımızı dönüştürmedeki yeri ve önemi Derrida açısından yadsınamayacak bir olgudur” (Er ve Varolun, 2018: 496). Himaye kültürü ise aynı şeyi çoğunlukla edebî

alandaki gerçekleştirmekte, onu dönüştürmekte ve kendisi dışındaki koşullara bağlamaktadır. Edebiyatın, kendisi dışındaki unsurlara bağlılığı, dış koşullara hizmet amaçlı kullanımı metinleri ister istemez edebî alanın dışına taşırmaktadır. Çünkü burada bir unsur diğer bir unsurun nüfuzunun altına giriyordu. Bu, bir çeşit “siyasetin yerine sanatı” (Jusdanis, 2012: 83) ikame etmek gibiydi.

Özellikle matbaanın, dolayısıyla basım ve yayının olmadığı veya düşük düzeyde olduğu dönemlerde, hamilik sistemi; sanatçılar, yazar ve şairler için eser verme noktasında hem destekleyici hem de yönlendiricidir. “Hamilik, siyaset ve kültür politikaları üzerine yapılan çalışmalar; farklı destek yapılarının benimsediği ideoloji, kültür politikası ve politikaların, hem sanatçıların yarattığı sanat ürünü ve tarzını hem de doğrudan sanatçıların kendisini çeşitli şekillerde etkilediğini gösteriyor” (Zolberg, 2018: 161). Bu da onların, sanat ve edebiyatta özgürce hareket edebilmeleri noktasında ciddi kısıtlamalar doğurmuştur. Gold’a göre “tipik Romalı şair (...) nadiren konusunu ya da üslubunu seçmede tam bir özgürlüğe sahip olurdu” (Aktaran Shiner, 2020: 54). Ayrıca her sanatın başta hamilere gerek duyduğunu; dini resimlerin kilise ve saraylarca, başka tür resimlerin saray ve burjuvazi tarafından sipariş edildiğini ifade eden Goody’e göre “sanat kaçınılmaz olarak paranın, kilisenin, sarayın ve derken büyüyen tüccar ve üretici sınıfının bulunduğu yerdeydi” (2015: 36). Hamilik sistemi açısından Rönesans, benzer bir durumla i içedir. Çünkü dönem içerisinde çoğu zaman “resim, heykel, fresk, rölyef vb. sipariş zerine” (Artun, 2019: 55) yapılr konumdadır. Jimenez’e göre Ortaçağ’da ve Rönesans’ın başlarında sanat nesnesi, ısmarlayıcının belirgin isteklerine yanıt vermek zorundadır (2023: 35). Dolayısıyla ısmarlayıcılar, sanata belli bir ereve çizenler konumundadırlar. Elbette hamilerin sanat üzerindeki belirleyicilikleri Rönesans’la bitmez, uzun yıllar devam eder.

Sanat ve edebiyatın başka alan ve amaçlara hizmet amaçlı kullanımı; sanat ve edebiyata yüklenen misyonlar ve işlevler değiştikçe, yeni bakış açıları ortaya çıktıkça farklı şekillere bürünmüştür. Fayda ve eğitmenin ön planda olduğu zamanlarda sanat ve edebiyat, söz konusu amaçlar doğrultusunda kullanılırken, ideolojilerin etkin ve yaygın olduğu zamanlarda ideolojik amaçlar doğrultusunda kullanılmıştır. Örneğin “Rönesans’tan bu yana akademik sanat kuramı, sanatın izleyicilerini ve okurlarını eğitmeye yarayan entelektüel ve ahlaki içeriğine vurgu yapmıştır” (Woods, 2021: 48). Hâliyle sanat ve edebiyata, bu amaçlarla doğru orantılı olarak, okurları eğitmede bir

araç işlevi yüklenmiştir. Yine 17. yüzyılda şiir, resim, müzik ve diğer sanatlar; verdikleri faydalar bağlamında değerlendiriliyordu (Shiner, 2020: 116). İdeolojilerin devreye girmesi ve yaygınlaşmasıyla beraber ise sanat ve edebiyata yüklenen misyon ideolojik bir kimlik de kazanır. XVIII. yüzyıl İngiltere’inde edebiyattaki durum böylesi bir durumdur. Eagleton’ın tespitiyle dönem içerisinde neyin edebiyat sayılacağına dair ölçütler düpedüz ideolojiktir. Ona göre belli bir toplumsal sınıfın değerlerini ve ‘beğenilerini’ cisimleştiren yazı edebiyat olarak nitelendirilmektedir (2017: 33). Dolayısıyla bunları cisimleştirmeyen yazılar edebiyat dışı olarak değerlendirilmektedir.

İdeolojinin dünya edebiyatında edebî alan üzerine etkisinin, dolayısıyla ideoloji edebiyat ilişkisinin çarpıcı örneklerinden biri ise Şarkiyatçılığın etkisinde gelişen edebiyattır. Şarkiyatçılık ben/biz merkezci, taraflı, ötekileştirici ve dolayısıyla ideolojiktir. *Kış Ruhu*’nda Said’in vurguladığı gibi Şarkiyatçılık “partizan bir ideoloji”dir (2016a: 49) ve çoğunlukla Batı merkezcidir. Bu yüzden Şarkiyatçı (Oryantal) ideoloji “Batı hegemonyasına bağlılığı” (Kabbani, 1993: 164) ile de bilinir. Elbette Said’in vurguladığı gibi Oryantalizm sadece nesnel bir bilimsel alan, bir araştırma alanı değil; farklı gayeleri olan geniş kapsamlı bir ideolojidir. Turner’ın deyişiyle “Oryantalizmin önemi, onun görünürdeki araştırma nesnesinde olmayıp, örtük varsayımlarında ve ideolojik temelinde yatmaktadır” (1984: 17). Edebî alan da bu örtük varsayımlar, ideolojik amaçlar doğrultusunda başat bir araç işlevi görecektir. Çünkü Şarkiyatçılığın hizmet ettiği “sömürgecilik; mekânsal sahiplenme, askeri tahakküm ve ekonomik sömürüden ibaret değildi; aynı zamanda öyküleme, hayal etme ve göreve çağırmaydı” (Schick, 2000: 35). Hâliyle öykülemede, hayal etmede edebiyata önemli bir görev yüklenecek, edebiyatın eline bir yol haritası tutuşturulacak, ona bir çerçeve biçilecektir. Bu yol haritası ve çerçeve, sömürülen ülkelerin edebiyatları üzerinde etkili olacaktır. Gikandi, sömürgeciliğin gerek yerli dillerde gerekse Avrupa dillerinde gelişen modern Afrika edebiyatının çerçevesini belirlediği iddiasındadır (Akçay, 2021: 9).

Modern çağda ortaya çıkan ulus-devlet anlayışı da ideoloji-edebiyat ilişkisinde dikkate değer bir gelişmedir. Çünkü milliyetçiliğin etkisinde büyüyen bu devlet anlayışıyla beraber, uluslar kendi kimliklerini inşa edebiyata ciddi görevler yüklemişlerdir. Edebiyat hem millî kimliğin inşasında, hem geçmiş ile bugün arasında bir bağlantının inşası noktasında, önemli işlevler görür hale gelmiştir. Çünkü son yüzyılların ürünü olan “milliyetçilik ‘çağın ruhu’nun bir parçası olduğu kadar aynı

ölçüde daha eski motif, tahayyül ve fikirlere de bağlıdır” (Smith, 1994: 118). Bu bir şekilde milletlerin kendi kimliklerinin farkına varmalarıdır. Dolayısıyla edebiyat; milliyetçiliğin, ulus devlet anlayışının sözü edilen yaklaşımlarına hizmet amaçlı bir araca dönüştürülmeye çalışılmıştır. Bütün bunlarla edebiyatta, ulus devlet anlayışının etkisinde bir standartlaşma oluşmuştur. Çünkü edebiyatın standartları, ulus devlet anlayışının standartlarına uydurulmuştur. Zaten Karatani’ye göre “edebiyatın standartlaşması tahminen ulus-devletin kuruluşuyla bağlantılıdır” (2011: 217). Milliyetçiliğin, ulus devlet anlayışının yayılmasıyla beraber dünya edebiyatı bundan çok ciddi anlamda etkilenir. Kreft’e göre ulus-devlete dayalı siyasi iktidar tarzının yerleştiği Vestfalya Antlaşması’ndan sonraki dönem sanatın önemli bir kamusal mesele hâline geldiği, ulus-devletlerin kimlik inşasında etkili bir araç olmaya başladığı dönemdir (2020b: 20). Dönem içerisinde Fransız Güzel Sanatlar Akademisi, bu doğrultuda bir denetim kurumu olarak işlev görür. Kristeva’ya göre “burjuva devriminden kaynaklanan milliyetçilik, on dokuzuncu ve yirminci yüzyılın -önce romantik, sonra totaliter- bir semptomu hâline geldi” (1991: 2). Bu semptomun etkisinde büyüyen ulus-devlet anlayışı, öncelikle herkesin bir ulus yaratma yarışına girişini beraberinde getirir. Ulusun; kapitalizm, yayıncılığın gelişimi, resmi dillerin oluşumuyla birlikte kan bağı ve dinin yerine icat edilmiş bir cemaat olduğu fikrinde olan Anderson’a göre “ulus hayal edilmiş bir siyasal topluluktur” (2020: 24). Hâliyle ideolojik anlamda, bu hayali benimsetme, yüceltme, bu doğrultuda hayal edilen topluluğu inşa büyük önem kazanır. Gellner’a göre, Anderson’ın hayali cemaatler olarak adlandırdığı “uluslar oldukları gibi var olmazlar, milleti yaratan milliyetçiliktir” (Aktaran Semelin, 2011: 45).

Milliyetçilik pasif bir anlayış, pasif bir ideoloji değil “bir ulusun ideolojisinden ve sembolizminden ilham alan aktif bir harekettir” (Smith, 2009: 61). Bu aktif harekete büyük anlamlar yüklenecektir. Çünkü ortaya çıktığı yıllardan sonra milliyetçilik ve ulus devlet, onları “çürüten feodalizmin kötülüklerine bir çare gibi gören yazarlar tarafından neredeyse evrensel bir ideal olarak kabul ediliyordu” (Löwenthal, 2020: 14). Söz konusu ideal, çeşitli şekillerde, çeşitli yollarla edebî alana yansır. Hâliyle “edebiyatın siyasi mücadelelere ya da ulusal çıkarlara olan bağımlılığı, Avrupa’da 16. yüzyılla 18. yüzyıl arasında filizlenen ilk edebiyat uzamlarının kendine has bir özeliği” (Casanova, 2010: 119) olacaktır. Bu da edebiyata önemli işlevler yükleyecek, onu vazgeçilemez bir araca dönüştürecektir. Böylece “edebiyat, Avrupa cemaatlerinin milliyetçi projelerinde

ayrıcalıklı bir yere sahip” (Jusdanis, 2018: 255) olmaya doğru gidecektir. Özellikle on sekiz, on dokuzuncu yüzyıl düşüncesinde “ulusal edebiyatın, siyasal ulusal ruhun en yüksek ifadesi olarak görülmesi” (Appiah, 1995: 286) de bu yüzdendir. Zaten “edebiyatların, ulusların adlarını taşıması tesadüfi değildir” (Gilbert, 1996: 198). Smith’e göre millete, milliyetçiliğe ilişkin kavramları ve dili geliştirenler; düşünce ve araştırmalarıyla, kullandıkları imge, mit ve sembolleriyle entelektüeller yani şairler, müzisyenler, oyun yazarları, filologlar, antropologlar ve halkbilimcileridir (2017: 150). Dolayısıyla gerek edebiyat gerekse edebiyatçılar milliyetçiliğin önemli destekçileri olmuşlardır. Zaten “edebiyat ve sanatın ileri bir milliyetçiliği destekleyebileceği bir sır değildir” (Spivak, 2009: 81). Bu durum özellikle yirminci yüzyılda yoğun olarak görülecektir. Aslında “millî birlik, ona siyasal olarak ulaşılmazdan önce söylemsel olarak yaşıyordu” (Jusdanis, 2018: 11). Söylemin kitlelere ulaştırılmasında, kitlelerin yönlendirilmesinde edebiyat oldukça etkili olacaktır.

Her millî birlik aynı zamanda bir millî kimlik inşasıdır. Çünkü her ulus; mitleri, simgeleri, ritüelleri vs. içeren bir kimlik inşasının da peşine düşecektir. Zaten “genel anlamda ‘kimlik’, özel anlamda ‘ulusal kimlik’ fikri insanlık deneyiminde ‘doğal yollarla’ döllememiş, tabii biçimde kuluçkaya yatırılmamıştır” (Bauman, 2019: 30). Hâliyle inşa edilmiştir. Kreft’e göre ilk modern ulus-devletler olan Fransa ve İngiltere dışındaki uluslar, işe tersten başlayarak ulus-devletleri için önce birer ulus yaratmaları gerekiyordu. Sanat da bunun için kullanılan bir araç (2020b: 31) olacaktır. Millî edebiyatların yükselişi, ulus inşasından bağımsız değildir. Casanova’nın da dillendirdiği gibi “yeni bir edebiyatın yükselişiyle yeni bir ‘ulusun’ doğuşu birbirinden ayırt edilemez” (2010: 120). Miller’a göre de ulus devletle ulusal edebiyat nosyonu birlikte yürümüştür (2021: 15). Milliyetçiliğin, ulus devlet anlayışının yaygınlaştığı bütün toplumlarda benzer bir durum söz konusudur.

Milliyetçilikle beraber, toplumların kendi kimliklerinin ifadesi olan kültür de önem kazanmıştır. Bu, ideoloji-edebiyat ilişkisi için kayda değerdir. Çünkü kültürel bir unsur olarak edebiyata bu doğrultuda ciddi bir görev yüklenmiştir. Hâliyle edebiyat, millî kültürün yansıtılmasında, inşasında ana rollerden birini yüklenir, ona araçlar sağlar. Böylece edebiyat millî kültürün, milletin bir aynasına dönüştürülür. Ayrıca ulusların, ulusal edebiyatların icadında ideolojik etkenler yadsınamaz. Örneğin Arap edebiyatından El-Husri’nin görüşleri ve anlayışı, buna örnek gösterilebilir. O, mevcut

şartlar altında Arap birliği düşüncesini yaymanın, bölgesel temayülleri bir tarafa bırakmanın; bütün Arap ülkelerindeki düşünür, yazar ve edebiyatçıların önemli bir görevi olduğuna inanır (2020, 190).

İdeoloji-edebiyat ilişkisi elbette sadece milliyetçilik-edebiyat ilişkisiyle sınırlı değildir. Bütün ideolojik yaklaşımlarda benzer bir durum görülmektedir. Sonuçta sanat ve edebiyat; yerine göre ciddi, oldukça etkili bir güçtür. Bu yüzden bütün ideolojiler, “bütün iktidar biçimleri, sanatçının bir araç olmasından daima medet umar” (Korat, 2010: 168). Nasyonalizmin gölgesinde filizlenen Nazi edebiyatı, Alver’e göre rejim tarafından sipariş verilmiş gibidir (2018: 67). Elbette rejime hizmet etmeyen edebiyat ise öteki, hatta zararlı bir düşman olarak görülecektir. İdeolojik beklentiler dolayısıyla edebiyata ve edebî anlayışlara dair böyle olumsuz okumalar hiç de azımsanır düzeyde değildir. Örneğin “I. Napoleon da sanat sanat içindir teorisini menfur ideologların zararlı uygulamalarından biri sayardı” (Plehanov, 1987: 35). Çünkü onun sanata ve edebiyata dair beklentisi, kendi değer, amaç ve ideolojisi doğrultusundadır.

Kimi düşünür, yazar ve eleştirmenlere göre modern edebiyat teorileri üzerinde Kant ile Hegel’in sanatla ilgili görüşleri önemli etkiler oluşturmuştur. Bu da edebiyat-ideoloji ilişkisi açısından dikkate değerdir. Zima’ya göre Hegel’in Kant eleştirisi ve Kantçılar ile Hegelciler arasında süregelen çelişkilerin modern edebiyat teorilerinin gelişiminde önemli bir yeri vardır (2015: 22). Sanatın amacı, işlevi noktasında Kant, estetiği/sanatı ön plana çıkarırken Hegel, sanatı ikinci plana alır. Çünkü Hegel, sanat-siyaset arasındaki ilişkiyi çözümleyebilmek adına ilk adımda sanattan hareket etmez (Zeytinoğlu, 2019: 151). Çıkış veya hareket noktası sanat olmadığında, sanat ve edebiyat; çıkış ve hareket noktası her ne ise o noktanın etkisinde kalacaktır. Emre Zeytinoğlu’na göre Marx da Hegel’in bakış açısından esinlenmiştir. Ona göre Hegel’de öznenin daha çok kolektif kimlikler bağlamı içinde kalma durumu, Marx için de esin kaynağı olmuştur. Böylece bu öznenin ortaya koyacağı sanatın, sınıfsal mücadele ve o mücadelenin ahlakı açısından siyasi bir yapıya doğru yol alması kaçınılmazdır (2019: 152). Sanat-siyaset ilişkisinde ilk kalkış noktası siyaset olursa, ideoloji-edebiyat ilişkisinde de ideoloji olacaktır.

Zeytinoğlu’nun değindiği Marksist sanat/debiyat anlayışı, çıkış noktasının ideoloji olması açısından, ideoloji-edebiyat ilişkisinde önemlidir. “Edebiyatın ve sanatın tarihsel ve ideolojik bir üretim olduğunu savunan Marksist eleştiri” (Apaydın, 2022:

59), Marksist sanat ve edebiyat anlayışı, çoğu yönüyle ideolojik bir zeminden hareket eder. Bu; gerek Marksist edebiyatı, gerekse Marksist yazar ve ideologların sanata, estetiğe, edebiyata dair görüşlerini, onların bu görüşlerinden mülhem eserlerini, çoğu zaman ideolojik kılar. Eagleton, estetiği, burjuva ideolojisi olarak görüp onun dışlanmasını savunan sol kesimin varlığını dillendirir (2010: 23). Dolayısıyla bu, estetiğin ikinci plana atılması, ideolojinin öne çıkarılmasıdır. Zaten Marksist yansıtma kuramı açısından “yazın, ideolojik üstyapıların içindeki ideolojik biçimlerden biridir” (Balibar ve Macherey, 2002: 54). Çünkü egemen ideolojinin hizmetindedir. Althusser’da bunlar ideolojik aygıtlardır. Ona göre devletin ideolojik aygıtlarından biri; spor, sanat ve edebiyat da içeren kültürel aygıtlardır (2019: 12). Marksist ideologlara göre egemen sınıf, maddi üretim araçlarını, bu ideolojik aygıtları elinde bulunduran sınıftır. Bu sınıf “aynı zamanda zihinsel üretim araçlarını da emrinde bulundurur” (Marx ve Engels, 2009: 65). Edebiyat, bu zihinsel üretim araçlarının içerisinde yer alır. Marx’a göre sanayi toplumunda kültür bir egemen ideoloji olarak işler (Smith ve Riley, 2016: 26). Sonuçta edebiyat, kültürün de önemli bir parçasıdır. Hâliyle edebiyatı belirleyen, onun arkasında yer alan ideolojik vb. etkenler olmaktadır. Zaten Marksist teoride ekonomik alt yapı, üst yapının, dolayısıyla sanat ve edebiyatın da belirleyicisi, inşacıdır. Marksist ideologların sanatı, edebiyatı bir yansıtma veya üretim olarak görmelerinin temel sebebi budur. Diğer açıdan Marksizm, proleterya için çok önemli bir anlam ve misyon yükler. Proleterya’yı merkeze koyan bakış açısı, aynı zamanda edebî alana yansımakta, bir proleterya edebiyatı ortaya koymaktadır.

Marksist anlayışta çoğu zaman sanat kaygısı, estetik ve edebî kaygı geri plana atılmıştır. Oktay, Rus yazar ve düşünürlerin, aktörel/sanatsal kaygıyı kesinlikle biçimde siyasal kaygıya feda ettirmesinden dem vururken bu noktaya dikkati çeker (2003: 26). Jdanov, “Sovyet yazarları, Sovyet iktidarı ve Parti çevresinde birleşmişlerdir” (1996: 15) derken yukarıda dile getirilen ideolojik amaç ve kaygıları onaylar. Dolayısıyla edebiyat, ideolojik bir kimliğe büründürülür. Stalin’in, bu ideolojik kimliğe uygun olarak edebiyattan beklentisi farklı değildir. “Stalin’in istediği demirden disipline, beş yıllık planın uygulanması için ‘edebî ve sanatsal cephenin’ seferber edilmesi” (Braudel, 2017: 605) bunun önemli göstergelerinden biridir. Hâliyle sanatçıdan, edebiyatçıdan beklenen, istenen şey ideolojiye, ideolojik tutuma taraflılıktır. Ayrıca Kruşçev de sanat ve edebiyata dile getirilen görevi yükler. Ona göre edebiyat ve sanat alanındaki yaratıcı

etkinliklerin komünizm için verilen mücadelenin ruhuyla kaynaşması gerekmektedir (Aktaran Nabokov, 2017: 36). Jdanov ve Kruşçev'in sanat ve edebiyata dair beklentileriyle doğru orantılı bir beklenti de Gorki'den gelmiştir. Gorki açısından edebiyatın görevi, ayaklanmış olan emek dünyasına omuz vermektir (1989: 173). Dolayısıyla sanata ve edebiyata ideolojik bir misyon biçildiği için, dillendirilen amaca hizmet etmeyen düşünceler, misyona hizmet edenlerce pek hoş karşılanmamıştır. Örneğin Kruşçev, muhalif düşünceyi ya da farklı düşüneni deli olarak kabul ediyordu (Foucault, 2015c: 118). Bu durumda sanat ve edebiyattan “devrimci harekete hizmet” (Troçki ve Breton, 2011: 238) etmesi en önemli beklenti olacaktır. Beklenti 1934'ten sonraki dönemde resmi bir hüviyet kazanarak “toplumcu gerçekçilik” adını alacaktır.

İdeoloji-edebiyat ilişkisine örnek olarak elbette sadece milliyetçilik ve Marksizm gösterilemez. İdeolojik bir kıyafete büründüğünde İslamcılık'taki durum bundan farklı değildir. İslamcılık, bir ideoloji olarak edebî alana ciddi olarak yansımış; İslamcı yazar ve teorisyenlerce, İslam'ın veya İslamcılığın kitlelere ulaştırılmasında; hedef doğrultusunda kitlelerin yönlendirilmesinde, dönüştürülmesinde edebiyata önemli roller yüklenmiştir. Örneğin El-Keylani için edebiyat “İslam davetinin konuşan lisanıdır” (1988: 11). Dolayısıyla o, İslamcı edebiyattan, davet görevini yerine getirmesini beklemektedir. Abdurrahman Arslan ise “Sanat kendi başına bağımsız bir alan olarak, ya da kategori olarak Müslüman zihinde hiçbir zaman yer almamıştır” (2018: 198) düşüncesindedir. Bu konuda “belirli sanat eserlerinin içeriği nedeniyle yasaklanması gerektiğini ileri süren Benna” (Erkilet, 2004b: 384) da dikkate değerdir. Bütün bu düşünceler, ideolojik bir edebiyata çağrı işlevi görmektedir. Ayrıca İslamcı çizgideki düşünce adamı ve müfessirlerin bir kısmının, aynı zamanda edebiyatçı kimliğine sahip olmaları, edebiyata bir misyon biçilmesinde önemli bir etkidir. El-Keylani'ye göre En-Nedvi, Seyyid Kutup, Muhammed Kutup, Hasan'ul-Bennâ gibi isimlerin her biri şair, yazar veya eleştirmendir (1988: 17). Bu da edebiyata “pedagojik bir görev” (Aksakal, 2015: 24) yüklemiştir. Anılan görev İslamcı çizgideki edebiyatta rahatlıkla görülebilir.

“Biraz dikkatlice bakılırsa muhafazakar, marksist, feminist ve yapısökücü yorumların da ideolojik olduğu düşünülebilir” (Zima, 2015: 283). Dolayısıyla bunların gölgesinde serpilen edebiyat, edebî eserler ideolojik bir kimlik kazanabilmektedir. Bu noktada edebî akım ve kuramlar büyük önem arz etmektedir. Sonuçta her edebî kuram

veya akımın arkasında genellikle bir ideolojinin varlığı göz önündedir. Örneğin romantizm ve realizm, arka plandaki burjuva ideolojisi ile anılmaktadır. Zaten akımlardaki ideolojik arka plan, akım ve anlayışların bildirilerinde görülür. Sanatçılar, edebiyatçılar “yayımladıkları bildirilerde yalnızca sanat anlayışlarının temel ilkelerini değil (...) belli bir dünya görüşünü de dile getirirler” (Gürsel, 2007: 11). Örneğin Feminist edebiyatın arkasında Feminist ideolojinin, Postmodern edebiyatta Postmodernizmin, Varoluşçu edebiyatta Varoluşçuluğun varlığı inkâr edilemez. Yapısalcılar da bunu dile getirmektedirler. Onlara göre metinler inanç, değer, ideolojilere vs. atıfta bulunan kodlar içermektedir. Bu yüzden “Yapısalcılar genellikle ideolojiyi bir koda, metinde doğal olarak mevcut olduğu düşünülen bir sisteme indirgerler” (Herman ve Vervaeck, 2005: 118).

İdeoloji-edebiyat ilişkisinde başka önemli bir konu ise edebiyat “kanon”larının inşasıdır. Her ulusun içeride ve dışarıda bir ötekisinin var oluşu (Benhabib, 2016: 27) her kanonun da bir ötekisi var. Çünkü kanonlar, ideolojideki mutlak karşıtlıklara uygun olarak bir ben/biz ve öteki karşıtlığı üzerine inşa edilir. Örneğin milliyetçi kanon, milliyetçilikten bağımsız değildir. Zaten edebiyat kanonları çoğunlukla siyasi, ideolojik tarihin bir parçası olarak inşa edilmiştir. İdeolojik söylem, eseri bir kanona ait hale getirmekte veya onu kanon dışı bırakmaktadır. Çünkü her kanon; bir yol haritasını, hazır çerçeveyi içermektedir. Döneme, yazara ve esere, kanona uygunluk onayı veya aykırılık kararı buna göre verilmektedir. Çünkü kanon “herhangi bir otoritenin ya da otoritelerin kutsadığı iyi yazarlar listesi ve buna eklenecek isimlere verilen izin ya da onay” (Parla, 2004: 51) durumudur. Dolayısıyla da kanonun inşasında, tespitinde ideoloji çok belirleyici bir ölçüttür. Yazarın veya eserin “edebî kanondaki temsilden dışlanması” (Guillory, 1995: 233) söz konusu temelden hareketle gerçekleşir.

Dışlayıcı, ötekileştirici tutum, özellikle “Üçüncü Dünya” olarak tanımlanan yörelere ve onların edebiyatlarına karşı görülebilmektedir. “Bütün üçüncü dünya metinleri alegoriktir” (Jameson, 2008: 372) tespiti, aslında kanonik ölçütlerden hareket eden, genelleyici, ötekileştirici bir tespittir. Zaten Aijaz Ahmad’ın itirazı buna yöneliktir. Çünkü bu, bir nevi kanon inşasıdır. “Edebî bir metnin önce bir Üçüncü Dünya metni sayılıp, bu türden diğer metinlerden oluşan bir arşive” (1995: 57) yerleştirilmesinde yaslanılan hareket noktası bunu onaylar niteliktedir. Sonuçta “öteki” edebiyatlara bir çerçeve biçilmekte, genelleyici bir tutum üzerinden onlar göz ardı

edilmekte, kısmen veya bütünüyle değersiz kılınmaktadır. Aslında bu; Batı kanonuna uygun olanı kabul eden, Doğu kanonuna ait olanı devre dışı bırakan ideolojik bir tutumun dışavurumudur. İşin ilginç “Batı edebiyatı kanonunu belirlemede önemli rol oynamış bazı eleştiri kuramları ‘hangi Doğu?’ sorusunu” (Başçı, 2007: 48) sormaktan çoğu zaman imtina etmişlerdir. Adeta kanon için bir merkez inşa edilmiş ve merkezin dışı kanonun da dışı kabul edilmiştir. Snead’a göre standart bir Alman dünya ansiklopedisinde Avrupa edebiyatları üzerine düzinelerce makale varken, Afrika edebiyatı üzerine sınırlı sayıda makale vardır ve bunlar Afrikalılar hakkında abartılı genellemeler içermektedir (1990: 237). Gikandi’ye göre ise Afrika edebiyatı kısmi takdirlere rağmen “primitivizmin alanına havale edilir” (Aktaran Akçay, 2021: 9). Kısaca onlara/ötekilere dair ideolojik tutum, onların edebiyatını da göz ardı etmektedir. Zaten öyle olmazsa “ne ve kim için üçüncü dünya metaforu ve üçüncü dünya edebiyatı şeklindeki bir kabul tasavvur edilebilir” (Gugelberger, 2007: 74). Aslında bu bir şekilde siyasal, ekonomik, toplumsal alandaki “gelişmiş” ve “gelişmekte olan” gibi kavramların edebî alana taşınması olarak kabul edilebilir.

Edebiyat tarihlerinde, eleştirel eserlerde, çevirilerde bile ideolojiye ve onun etkisindeki kanona uygun hareket edildiği görülmektedir. Yazar veya eserin, edebiyat tarihi kitabında işgal edeceği sayfa sayısı çoğu zaman buna göre belirlenmektedir. Bu öznel ve ideolojik tutum eleştiri ve çevirilerde de görülmektedir. Oittinen’e göre çevirmenler, metinleri belirli amaçlar ve okurlar için uyarlamaktadırlar (Aktaran Leonardi, 2020: 27). Amaca büründürme ve uyarlamada elbette ideoloji önemli bir etkidir. Eleştiride “sorun, vaizin de polemikçinin de bizden tek bir öykü dizisini, bir bakışta kabullenip doğru olduğuna inanmamızı istemesidir” (Parks, 2016: 16). Özellikle ideolojik tutuma sahip eleştirmenlerde bu eğilim sıkça görülmektedir. Yine aktarım ve alımlamada, ideolojik tutumlar kimi zaman devrededir. Bu konuda Batı’dan Doğu’ya, Doğu’dan Batı’ya aktarımlarda bazen hâkim ideoloji doğrultusunda hareket edildiği görülmektedir. Rushdie’nin *Şeytan Ayetleri*’nin Batılı yazarlar veya “Batılı okurlarca saldırgan bir hevesle alımlanması” (Asad, 2015: 321) dikkate değerdir. Sonuçta ideolojik zemini hareket noktası edinenler; çoğunlukla kendilerine tanıdık gelen, ideolojilerini destekleyen kısımları sahiplenmektedirler.

İdeoloji-edebiyat ilişkisiyle ilgili bütün bu dile getirilenler, edebiyatın özerkliği tartışmasını da beraberinde getirmiştir. Çünkü birçok düşünüre göre edebiyatın; edebî

alan dışına veya ideolojiye hizmet amaçlı kullanımı edebiyatın, kendi kimliğine yabancılaşmasını beraberinde getirmektedir. Örneğin Sartre açısından “belli bir çağın yazını, kendi özerkliğinin açıkça bilincine varmadığı ve geçici güçlerin ya da bir öğretinin boyunduruğu altına girdiği (...) zaman yabancılaşmıştır” (2008: 165). Bu biraz da sanatın özerk olup olmadığı, ne kadarıyla özerk olabildiği meselesidir. Çünkü sanat ve edebiyat; ciddi oranda sanat ve edebiyat dışı olanın ya da ideolojik olanın etkisi altında kalmıştır. Belki bu yüzden Jameson, “Her şeyden önce kendimize sormak istediğimiz şey, sanat eserinin özerk olup olmadığı değil, nasıl özerk olacağıdır” (1975: 1) diyerek, sanatın nasıl özerk kılınabileceği üzerine düşünmeye, arayışlara çağırmaktadır. Sonuçta modern çağdan günümüze doğru gelindikçe ideolojilerin çoğaldığı, etki alanlarının genişlediği iddia edilebilir. Amerikan toplumbilimciler, XIX. ve XX. yüzyılları "ideolojiler çağı" olarak betimlemişlerdir (Oskay, 1980: 207). Bu dönemler için ideolojiler çağı tanımlaması başka düşünürlerce de kullanılmıştır.

Anılan çağda ideolojilerin edebiyat üzerine olan etkisi göz ardı edilir gibi değildir. Wallerstein, 19. yüzyıl sosyal bilimine ait varsayımların birçoğunun zihniyetlerimiz üzerinde güçlü bir nüfuza sahip olduğu görüşündedir (2013: 11). İdeolojilerin güçlü nüfuzuyla beraber, özellikle son yüzyıllarda bir angaje edebiyat ortaya çıkmıştır. Ulus Baker’e göre “angaje edebiyat (...) bir sorun olarak 19. yüzyıldan miras kalmıştır” (2012: 38). Eagleton ise durumu; bir tespitinde seküler ideolojiye, diğerinde ise burjuvaziye bağlar. Onun ilk tespitine göre aydınlanma ile birlikte dinler genel olarak devre dışı bırakılmış, dinin misyonu edebiyata yüklenmiştir. Çünkü edebiyat bu “ideolojik görevi devam ettirmeye hayranlık uyandıracak derecede uygundu” (2017: 39). Eagleton’ın ikinci tespiti ise erken burjuvazinin ortaya çıkmasıyla birlikte estetik kavramların, örtük de olsalar, egemen ideolojinin oluşturulmasında alışılmadık şekilde merkezi ve güçlü bir rol oynamaya başladığıdır (2010: 18). Her iki durumda da edebî alan, edebiyat dışı alanla, ideolojiyle içli dışlıdır veya onların hizmetindedir.

Sanat veya edebiyat nasıl olmalı, niçin olmalı, neye hizmet etmeli gibi konular dünden bugüne hep tartışılacak konular olmuştur. İdeoloji ile edebiyat, edebiyat ile fayda “sanat ile ahlak, estetik olan ile etik olan arasındaki ilişki konusunda bir kafa karışıklığı” (Sontag, 2015: 32) hep süregelmiştir. Tarihsel olarak bu konularda değişken tutumlar, gelgitler devamlı var olagelmıştır. Edebiyata “bir anlam, bir program ve düzenleyici bir ideal atfetmek” (Derrida, 2020: 42) gibi yaklaşımlar veya bunun karşısı

yaklaşımlar hep görülür olmuştur. Hatta bu karşıt görüşler içinde; edebiyat özerk olmalı, edebiyatta asıl olan estetik olmalı, diyenler de kimi zaman eleştirilir olmuştur. Örneğin Ranciere açısından estetik “sanatı tanımlamaya yönelik özgül bir rejimin adıdır” (2012: 14). O, sanatı tanımlama rejimi olarak estetiğin, kendi içinde bir politika ya da metapolitika taşıdığı inancındadır (2012: 20). Bu iddia, estetiğin bir ideolojisinin olduğu iddiasıdır. İddiaya göre sanat sanat içindir, sanat estetik içindir, anlayışında olanlar da yazara bir sınır çizmekte, ona bir dayatmada bulunmaktadır.

Eagleton, benzer bir iddia içerisindedir. “Eagleton edebiyat ideoloji ilişkisini üç kategoride değerlendirir. Yazarın içerisinde bulunduğu, verili durumdaki genel ideoloji, yazarın üretim sürecinde kendi oluşturduğu ideoloji ve tabii ki metnin ideolojisi ya da estetik ideoloji” (Cengiz, 2015: 270). Bu konuda Oktay ise sanatın ideolojik olmadığı düşüncesinin alabildiğine ideolojik olduğu inancındadır (2004: 74). Orwell, “sanatçının politikayla hiçbir ilgisinin olmaması gerektiği fikrinin kendisi de politiktir” (2013: 11) görüşüyle benzer bir doğrultuda bir görüşü dillendirir. Orwell, aynı zamanda estetik duygu ile entelektüel duruş arasında bir denge önerir (2013: 14). Elbette edebiyatı bütünüyle ideolojilerden arındırmak mümkün değildir. Ana problem, bu çalışmada dillendirildiği gibi, romanda bir ideolojiyi işlemek değil, romanı ideolojinin kuklasına dönüştürmektir. Sanat bir şey de her şey de olabilir. Söz konusu olan edebiyatın, kendine has olan çizgisini bir şekilde korumayabilmesidir. Özgül’ün deyişiyle “sanatkar bir vaiz değildir. Ahlaka veya fikrî aydınlanmaya hizmet etmesi beklenemez” (2018b: 63). Aynı şekilde belli bir ideolojiye hizmet etmesi de beklenemez. Aksi takdirde edebiyat, belli bir süreç veya dönem içerisinde etkin olacak bir ideolojinin kuşatmasında kalacak, kendisini o ideolojinin çerçevesine, sınırlarına mahkum edecektir.

1. 2. Türk Edebiyatında İdeolojinin Serüveni

1. 2. 1. Tanzimat’tan Cumhuriyete İdeoloji ve Edebiyat İlişkisi

Modern sözcüğü, içinde yaşanılan döneme uyumlulukla ilgilidir. Dolayısıyla değişim, farklılaşma, güncelleme, yenilenmeyle ilgili bir kavramdır. Modernleşme ise kültürel, siyasi, ekonomik, toplumsal, hatta sanatsal alanda değişime, yenilenmeye, farklılaşmaya dair süreçlerin adı olarak tanımlanabilir. Genellikle geleneksel tarım toplumundan sanayileşmeye doğru olan sürecin adı olarak da tanımlanır. Osmanlı’da modernleşme daha çok değişim, yenilenme, eski günlere dönme, şaşaalı dönemleri yeniden inşa ile ilgilidir. Bu yüzden modernleşme, yenileşme çalışmaları, özellikle

imparatorluğun gerileme döneminde yoğunlaşır. Çünkü devlet sürekli siyasi, ekonomik, toplumsal, uluslararası sorunlarla boğuşmakta; üstelik gerileme durdurulamamaktadır. Zaten atılan bütün adımlar, bunun önüne geçmek içindir.

Osmanlı modernleşmesi doğal bir süreçten ziyade iç ve dış koşulların sonucudur. Budak’a göre Batı’daki modernleşme süreci, Doğulu toplumlarda aynı aşamalarla gerçekleşmemiştir. Çünkü bu hareket ülkelerin kendi dinamiği içinden doğmamış, Avrupa’nın dünyanın merkezinde sürükleyici ve belirleyici bir güç olarak yer almasıyla ortaya çıkmıştır (2014: 24). Budak, Osmanlı devlet yönetiminin moderniteyi algılayışının ve zaman içinde benimseyişinin, planlı programlı olmayan küçük küçük adımların sonucu olduğu inancındadır (2014: 38). Osmanlı’da modernleşme çalışmaları özellikle Lale Devri’nden itibaren adım adım sıklaşır. Elbette kastedilen modernleşme devlet eliyle gerçekleştirilmeye çalışılan bir modernleşmedir ve siyasi amaçlarla iç içedir. Örneğin “III. Selim ile başlayan modernleşme, başlangıçta halka hizmet götürmekten ziyade siyasi amaçlar güdüyordu” (Karpas, 2020: 79). Kasaba’ya göre söz konusu modernleşme iki bacaklıdır. O, Türkiye’nin biri kurumsal, biri de halk düzeyinde olmak üzere iki bacaklı bir modernleşme programı izlemesinden ve bu unsurların hemfikir olmak şöyle dursun, sürekli olarak çatışıp birbirini güçten düşürmesinden bahseder. (2016: 25). Aslında bu, ideoloji-edebiyat-tasvir ilişkisi açısından da önemli bir tespittir. Neticede ideolojik edebiyat olsun, ideolojik tasvir olsun bir çatışma, bir karşıtlık üzerine inşa edilmektedir. Çatışma, biraz da Dellaloğlu’nun, modernleşme toplumlarında en büyük eksikliğin öncelikle kültürel sürekliliği sağlayamamasına dair tespitiyle ilgilidir (2020a: 131). Bu, var olan ile yeni olan arasında bir çatışmayı da beraberinde getirebilmektedir. Neticede her yenilik, bir farklılaşma ve çatışma yaratabilmektedir.

Modernleşme, Batılılaşma, medenileşme gibi adlarla anılan adımlar Tanzimat sonrasında daha da yoğunlaşacaktır. Anılan yönde atılan adımların elbette sanata ve edebiyata yansımaları olacaktır. Çünkü yeniliklerin halka götürülmesinde, halkın dönüştürülmesinde edebiyata önemli bir görev biçilecektir. Bu da edebiyatın; ahlaki, eğitsel, siyasi veya ideolojik amaçlarla kullanımını beraberinde getirecektir. Aslında edebiyatın eğitsel, ahlaki, siyasi amaçlarla kullanımı, Tanzimat öncesinde de gözlenen bir durumdur. İnalçık’ın tespitiyle “Osmanlı toplumu gibi patrimonial türde bir toplumda, başka deyimle sosyal onur, statü ve mertebelerin mutlak egemen bir

hükümdar tarafından belirlendiği bir toplumda” (2003: 9) sanat ve edebiyatta ölçüt, özellikle bir merkezdendir. Çünkü “sanat ve bilim eserinin kalitesini ve sanatkârın şöhretini, çok kez hükümdar belirlerdi” (2003: 15). İnalçık açısından bakılırsa, adeta sanat ve edebiyatta temel ölçüt, hami olana göre belirlenirdi. Elbette bu yüzde yüz için geçerliydi, şeklinde bir iddiada bulunulamaz ama bunun, sanat ve edebiyat üzerinde oldukça belirleyici bir rol oynadığı göz ardı edilemez. Hatta kimi zaman “hamilik geleneği bazen de devlet kademesinde nüfuzunu kullanmak isteyenlerin arkasına saklandığı bir perde işlevine sahip olmuştur” (Anar, 2020: 435).

Edebiyatın; hamilik geleneğinin siyasi, eğitsel ve ahlaki amaçları için kullanımı ideolojik kabul edilmese bile, söz konusu geleneğin; edebiyatı dış etkenlere bağladığı dikkate değer bir husustur. Dış etkenler fayda, eğitim, siyasi kaygılar olduğunda edebiyat bu amaçlara hizmet ederken, ideolojiler devreye girdiğinde ideolojilere hizmet edecektir. Her iki durumda da edebilik ile dış etkenler denkleminde, dış etkenler öne çıkacaktır. “Osmanlı İmparatorluğu’nda 19. yüzyılda beliren ideolojiler ve Batı etkisi” (Mardin, 2009: 45) ile beraber yeni arayışlara girilecektir. Hâliyle Tanzimat’la beraber siyasal ideolojilerin etki alanı genişleyecektir. Medeniyetçilik, Batıcılık, Türkçülük, İslamcılık, Osmanlıcılık gibi ideolojiler dönemin başlıca ideolojileri olacaktır. Elbette Osmanlı toplumunun çok ulusluluğu ve inançlılığı bunda önemli bir etkidir. Örneğin “İmparatorluğun çeşitli etnik unsurlardan mürekkep bulunuşu Osmanlıcılık cereyanının, kurucu unsurun Türkler oluşu Türkçülük cereyanının, teokratik yapısı da İslamcılık cereyanının doğmasına yol açmıştır” (Tunaya, 1960: 60).

Tunaya, Osmanlı İmparatorluğu’nda ıslahat hareketlerinin dayandığı ideolojik temelin bir kısmının ise Batılılaşmak olduğunu ifade eder (2016: 122) Enginün’e göre 1839’da Tanzimat Fermanı’nın ilanı ile Batılılaşma bir devlet programı olmuştur (2013: 10). Okay ise Batılılaşma kavramını Tanzimat yıllarında karşılayan anahtar kelimenin medeniyet olduğu tespitinden yola çıkar (2003: 55). Özellikle Tanzimat sonrasına yoğunlaşan ideolojilere yönelik olarak Tanpınar, dönemin ilk ideolojisinin medeniyetçilik olduğuna dair görüşünü dillendirir (2018: 159). Göle ise “Tanzimat’tan bu yana egemen olan ideolojik modele modernleşmeci diyebiliriz” (2016: 20) tespitiyle konu hakkındaki görüşünü ortaya koyar. Akyüz ve Karpaz da bu konuda düşüncelerini dile getirenlerdendir. Akyüz (1979: 13) de Karpaz (2004: 26) da bir Osmanlılık ideolojisini varlığını söz konusu ederler. Karpaz’a göre göre Türkleşme ve millileşme

devletin Osmanlıcılık ve İslamcılık siyasetine paralel olarak gelişmiştir (2017: 26). Dönemin ideolojik yaklaşımları konusunda Berkes, Yeni Osmanlılar ideolojisi yaklaşımından bahseder (2015: 287). Ülken ise Yeni Osmanlılar ile anılan ideolojiyi hürriyet ve meşrutiyet ideolojisi olarak görür (1994: 64). Elbette bütün bu ideolojilerin edebî alana ciddi yansımaları olacaktır.

Özellikle Tanzimat’tan itibaren yenileşme, Batılılaşma vs. etrafında gittikçe genişleyen tartışmalar, düşünce dünyasında bazı köklü değişimleri doğurmuştur. Çünkü “Batılılaşma dönemi, Osmanlı devletinin temeli sayılan kurumları saracak değişik düşünce ve fikirleri de beraberinde getirmişti” (Kushner, 1998: 10). Sonuçta İmparatorluğun hâli iç açıcı değildir ve mevcut durum pek çok alanda değişimi zorunlu kılmaktadır. Belki de bu yüzden “Tanzimat sınırlı olsa da kültürel bir devrim niteliği de taşıyordu” (Zürcher, 2012: 106). Elbette sınırlı veya köklü değişimler, hemen her alanda farklı anlayışları, önerileri, düşünceleri, bakış açılarını beraberinde getirir. Zürcher tarafından dillendirilen kültürel devrimin en önemli araçlarından biri şüphesiz ki edebiyattır. Zaten Osmanlı toplumunda, Tanzimat sonrasında yeniliklere öncülük edenlerin çoğu aynı zamanda edebiyatçı kimliğiyle bilinenlerdir. Adeta dönemin düşünce hayatına ve ortamına edebiyatçılar yön vermektedir.

Edebiyatçıların çoğu aynı zamanda kimi ideolojilerle anılan isimlerdir. Bu noktada “İaik-ulusçu düşünceli Şinasi, modernleşmeci-İslamcı Namık Kemal, Türkçülükle Osmanlıcılık arasında gidip gelen Ali Suavi” (Ortaylı, 2019: 268) önemli simalardır. Edebiyatçıların bir kısmı aynı zamanda Yeni Osmanlılar Cemiyeti’nin üyesidir. Çoğunun yenilik noktasındaki öncülükleri, ideolojik kimlikleri, siyasi alandaki kimlikleri göz önüne alındığında, edebî alanın, onların bu özelliklerinden etkilenmesi kaçınılmazdır. Zaten onlar için edebiyat; yeniliklere öncülükte, halkın eğitilmesinde, düşüncelerin dile getirilmesinde en önemli araçlardan biridir. Döneme hâkim olan “büyük ictimai, fikri ve edebî münakaşa hatta kavgalar” (Okay, 1969: 11) da edebiyata yüklenen ideolojik ve diğer misyonlardandır. Feroz Ahmad, anılan beklentilerle şekillenmiş aydınlar konusunda Namık Kemal’e değinir. Ona göre Kemal’in fikirleri arasında en etkili olan vatanseverlik/Osmanlıcılık fikirleri genelde devrim sonrası Fransa’sından gelmekteydi (2014: 40). Ülken, dönem içinde edebiyat ideoloji ilişkisiyle ilgili, kimi yazarları örnek göstererek dikkate değer bir tespitte bulunur. Ona göre aydınlanma, terakki fikirlerinin öncüsü Şinasi, Münif Paşa ve Ali Suavi’dir (1992: 64).

Anılan isimlerin edebiyatı, edebî türleri kendi düşüncelerini aktarmada, toplumu eğitmede kullanmaları dikkate değerdir.

Ayrıca dönemin aydın/edebiyatçı kesiminin bir kısmı siyasi, ideolojik kimlikleri nedeniyle, siyasi arenayla sürekli içli dışıdırlar. Uslu'ya göre XIX. yy Osmanlı ve genel olarak İslam dünyasında “muhalif olup hükümetin gazabından yaşamları boyunca nasiplerini almış olsalar da bu bölgelerin kalem erbabı kendilerini devletle, kurulu düzenle özdeşleştirmişlerdir” (2021: 426). Böyle bir özdeşleşmenin elbette edebî alana yansımaları olacaktır. Özgül, Encümen-i Şuarâ müdavimlerinin dâhil oldukları toplantı yerlerinde edebiyatla iç içe siyasi bir atmosferin yaşandığını dile getirmektedir (2012: 162). Dolayısıyla dönem edebiyatçılarının ideolojik, siyasi anlamda bir aydın kimliğini üzerlerinde taşımaları, destek olma veya muhalif olma anlamında siyasi alanla olan ilişki biçimleri, sanat ve edebiyatın işlevine dair görüşleri, onların edebiyatları üzerinde ciddi tesirler oluşturmuştur. Ayrıca Tanzimat dönemi edebiyatçılarının, aynı anda Türkçü, İslamcı vs. olma anlamında, çok yönlü kimlikleri de ideoloji edebiyat ilişkisi için dikkate değer bir noktadır. Bu düşünsel, siyasi, ideolojik kimlikler çoğu zaman edebiyat aracılığıyla arenaya çıkmıştır. “Materyalizm, pozitivizm gibi düşünceler ve ideolojiler de 19. yüzyıl sonu / 20. yüzyıl başı Osmanlı toplumuna edebiyat aracılığıyla girmiştir” (Çayır, 2008: 26). Verilen eserlerde bunu gözlemek zor değildir. Yavuz'a göre Şinasi'nin *Münacat*'ı pozitivizmin etkilerini taşımaktadır. Yavuz, bu konuda Korlaelçi'nin, edebiyatımızın pozitivizme açılan bir kapı olmasını sağlayan kişinin Şinasi olduğuna dair iddiasını dillendirir (2018: 70-71). Bütün bunların edebî eserlere yansması, edebiyatı ideolojik bir kimliğe de büründürcek; edebiyatı, bunlar için temel bir araç kılacaktır. Ecevit, ideolojik ilkelerin edebiyata taşınmasını Batılılaşmaya bağlar. Ona göre realist/rasyonalist/determinist/pozitivist ilkelere, toplumun gereklerine sıkı sıkıya sarılmak, Türk edebiyatçısı tarafından uzun süre Batılılaşmanın bir gereği gibi görülmüştür (2016: 84). Ayrıca politik, ideolojik alanla içli dışlı olan hürriyet, eşitlik, adalet, vatan, millet gibi kavramlar gazete veya edebî eserler aracılığıyla işlenir. Dile getirilen bu kavramları içeren “yeni terminoloji sonraki özgürlükçü ve milliyetçi Müslüman kuşakların ideolojik araçları” (Zürcher, 2012: 109) olacaktır. Bu ideolojik araçlar edebiyatta devamlı bir şekilde kullanılacaktır.

Edebiyatın gerek ideolojik gerekse diğer amaçlar için kullanımında yazara biçilen “otorite” hüviyeti de dikkate değer bir detaydır. Aydınlatma, eğitme gibi amaçlarla

yazar; toplum için genellikle bir baba/otorite hüviyetine bürünür. Parla'ya göre Tanzimat yazarlarının, yenileşme hareketlerinin temelini Doğu'nun dünya görüşü oluşturmaktadır. Sözü edilen dünya görüşünün bekçisi ise toplum düzeyinde padişah, ailede baba, edebiyat düzeyinde yazardır (2016: 18-19). Bu öncü otorite için edebiyat, edebî türler; toplumu eğitmede, siyasi/ideolojik düşüncelerin topluma ulaştırılmasında etkili, önemli birer araç olacaktır. Örneğin N. Kemal'e göre "eğlencelerin ise en edibânesi ve binaenaleyh en fâidelisi tiyatrodur (...) Bir edib birkaç güzel tiyatro tertip etse bir milletin umumunu terbiye edebilir" (2019: 497). Dolayısıyla edebiyatı, düşüncelerine aracı kılmaktadır.

Roman, Türk edebiyatına büyük krizler döneminde girmiştir. Romanın izlediği seyir; geniş bir zaman dilimine ve sürece dayalı doğal bir seyir değildir. Tanpınar'ın belirttiği gibi romanın Türk edebiyatına girişi "bir an'anenin olduğu yerde bırakılıp yerine yenisinin kurulması şeklinde" (2016: 59) olmuştur. Türk romanının Tanzimat döneminden itibaren bir misyon yüklü olmasının arka planında bu durum da vardır. Türk edebiyatında bir örneği henüz verilmemişken roman, Batı'da belli misyonlar, ideolojik amaçlar için bir araç olarak zaten kullanılmaktaydı. Tanzimat dönemin krizlerle dolu ortamı ve koşulları aynı doğrultuda bir kullanıma uygundu. Ayrıca Parla'ya göre toplumsal ve didaktik meselelerden uzaklaşıp sanatı öne çıkarmak Türkiye kültüründe hiçbir zaman fazla onaylanmış bir tavır değildir (2018b: 45). Belki bu yüzden Türk romanında toplumsal, siyasi, ideolojik konular hemen hiç eksik olmamıştır. Romana biçilen işlev, yazarların sergiledikleri öğretmen tutumu, romanda işlenen konular ve anlatım biçimleri bunu ortaya koymaktadır.

Elbette Tanzimat'tan beri süregelen bu anlayışta Türk toplumunda İslam inancının güçlü olmasının da etkileri vardır. Çünkü İslam, aynı zamanda tebliği, öğreticiliği ön planda tutan bir inançtır. Söz konusu inanca az veya çok sahip olan yazarların, romanda bu tutumu yansıtmaları doğal olmaktadır. Türk romanında bütün bu etkenlerin varlığı nedeniyle olsa gerek ki Dellaloğlu, Türkiye'de romanın, edebiyattan çok sosyolojinin konusu olduğu tespitinde bulunmaktadır (2020a: 239). Türk edebiyatına gelişinden beri romanda ideolojilerin; siyasi, toplumsal ve ahlaki konuların; değişim ve dönüşümlerin eksik olmamasından Türk romanı biraz da bunların toplamıdır, denebilir. Mardin'e göre "Osmanlı romanı, Türk modernleşmesini incelemek için az yararlanılmış bir kaynaktır" (2000: 28). Çünkü onun açısından Türk romanı, Türk modernleşmesini içeren izlerle

doludur. Yine Finn açısından benzer bir durum söz konusudur. Ona göre “Türk romanının derinlemesine bir incelemesi, geçen yüzyılda Türkiye’de yaşanan değişikliklerin de önemli bir dökümünü verebilir” (2013: 5). Şüphesiz ki bu değişimi, dönüşümü isteyen sınıfın içinde, o dönemin edebiyatçıları ön plandadır. Bu yüzden roman anılan aydın/yazar sınıfının en çok kullandığı tür olur. Dönem romanında eğitimin, reformist tutumların, Osmanlıcılık, Batıcılık, İslamcılık gibi ideolojilerin eksik olmaması, dönem yazarlarının vurgulanan aydın kimliğiyle doğru orantılıdır. Örneğin dönem içinde “siyasi Osmanlıcılık akımının etkisindeki Tanzimat romanı”ndan (Türkeş, 2008: 811) bahsedilebilir. Tanzimat romanlarının arka planındaki ideolojik kaygılarla birlikte böylesi konuların geniş yer bulması “romanın yer yer makale veya ansiklopedi maddesini andırması”na (Enginün, 2013: 10) kapı aralamıştır. Çünkü ideolojik kaygılar sanatsal, edebî, estetik kaygıların önündedir. İfade edilen kaygıyı, romanlara yazılan ön sözlerde de gözlemek mümkündür. “Bütün romanlarında seslendiği kitleye hocalık” (Arslan, 2007: 87) etmeye çalışan Ahmet Mithat bunun çarpıcı örneklerinden biridir. *Haydut Montari*’ye yazdığı ön sözde roman için “mevzuu âlî ve tafsîlâtı karinin intifa’-ı sahihlerini mucib olacak derecelerde müfid bulunmalıdır” (Elmas, 2011: 137) önerisinde bulunur. Okuyucunun yararına olmasıyla kastedilen ise şüphesiz ki yazarın, kendi açısından yararlı gördüğü şeylerdir.

Moran, Türk edebiyatında romanın Batılılaşmanın bir parçası olarak ortaya çıktığı tespitinde bulunur (2019a: 9). Üstelik çoğu yazar tarafından roman, Batılılaşma vb. için bir araç olarak kullanılacaktır. Romana biçilen rol, yazarların kendi yaşam biçimleri; kendilerine biçtikleri rollerle de doğru orantılıdır. Gürbilek’in *Kör Ayna*, *Kayıp Şark*’ta vurguladığı gibi “Namık Kemal de romancıdır ama öncelikle bir dava adamı, bir özgürlük savaşçısıdır. Ahmet Mithat da romancıdır ama öncelikle bir baba, bir cemaat adamı, bir öğretmendir” (2016c: 55). Ahmet Mithat, bu doğrultuda bir amacının olduğunu kendisi dile getirir. Osmanlıcı ve İslamcı kimliğiyle bilinen Ahmet Mithat, “bir lisan kelim-i nafi söylemeyecek olduktan sonra onun tekellümünden sükûtu evlâ olacağını da düşünmek lazım gelirdi” (2018: 23) demektedir. Ona göre “roman ahlâk ve âdât-ı beşeriyenin bir mirat-ı hakikiyesidir” (2018: 107). Yazar, romanda toplumcu, ideolojik maksadını öylesine ileri taşır ki tercümede bile buna uygun hareket etmeyi meşru görür. Ahmet Mithat’a göre tercüme eserlerde toplumsal fayda güdülerek kimi bölümler çıkarılabilir (2018: 107). Sezai’nin edebiyata biçtiği rol, Namık Kemal ve

Ahmet Mithat'ın edebiyata biçtiği rolle doğru orantılıdır. O, *Sergüzeşt*'in mukaddimesinde “en büyük eserler histen ziyade fikir ile yazılır. Hissin galebe ettiği eserler kadınlaşır” (Sazyek, 2019: 76) diyerek bunu vurgular. Dönem yazarlarından bir diğeri olan Mizancı Murat, edebiyatı “millî dayanışmayı pekiştirip, toplumu daha yüksek amaçlar doğrultusunda seferber etmenin bir vasıtası sayıyordu” (Evin, 2004: 154). *Turfanda mı Yoksa Turfa mı* adlı romanında kurguladığı Mansur karakteri, tam olarak böyle bir misyonun adamıdır. Mansur; yüksek, yüce, ideolojik amaçlar doğrultusunda her şeyini seferber eder. Nabizade ise *Hasba*'da *Kâriînime* başlığıyla “İşte size ‘millî’ bir hikâye takdim ediyorum” (Sazyek, 2019: 259) derken, ideolojik amacını doğrudan dile getirir. Ayrıca dönem içerisinde “edebiyatın kullandığı ‘sade dil’ etrafında düşünülmesi, edebiyatın yalnızca ‘kamusal faydaya’ indirgenmesi anlamına gelir” (Armağan, 2018: 68). Buna kamusal fayda veya dönem yazarlarının siyasi, ideolojik tutumları denebilir. Tanzimat dönemi içerisinde başlayan millilik tartışmaları bunları doğrulamaktadır. Dile getirilen tartışmaların, dönem içinde ve sonrasında var olduğunu, Tarhan'ın *Duhter-i Hindû* adlı eserinin hatimesi ortaya koymaktadır. Tarhan, hatimede “Ya millî namıyla çıkan eserlerimiz hadd-i aslında ötekilere faik midir? Benim itikâdımca değildir” (Sazyek, 2019: 158) demektedir. Halit Ziya ise bu roman çeşidinin nasıl bir nesne olduğunu gösterecek bir söz ister (Uşaklıgil, 2019: 266). Anlaşılan o ki dönem içinde millilik kimliğiyle anılan eserleri, diğerlerine göre ön plana çıkaran yaklaşımlar ve tartışmalar mevcuttur.

Özellikle II. Meşrutiyet sonrasında yükselen milliyetçilik, Türk edebiyatında ideoloji edebiyat ilişkisi açısından dikkate değer diğer bir noktadır. Türkçülük hareketi, her alanda olduğu gibi edebiyatta da etki alanını ciddi oranda genişletir. Hatta Akyüz, bu ideolojinin siyasi alana geçişinin, edebiyat üzerinden olduğunu iddia eder. Ona göre “Milliyetçilik ideolojisi (...) önce edebiyat ve fikir adamları tarafından ortaya atılmış ve siyaset alanına oradan geçmiştir” (1979: 158). Türkçüler için edebiyat, hedeflenen amaç doğrultusunda iyi bir araçtır. Yine Gökâlp'in *Türkçülüğün Esasları*'nda (2020) kültür, dil ve edebiyata çok önem vermesi, ideoloji-edebiyat ilişkisi açısından dikkat çekici bir örnektir. Karataş, Millî edebiyat adının ortaya çıkışında, siyasi ve politik hesapların, nedenlerin başta geldiğini dillendirir. Ona göre bu, Türkçülük/Milliyetçilik ideolojisinin edebiyattaki yansımasıdır. Karataş açısından Millî edebiyat adlandırması, İttihat ve Terakki Fırkası'nın isteği ve yönlendirmesiyle gerçekleşmiştir (2014: 182). Azade

Seyhan’a göre ise erken Türk milliyetçiliğinin kökenleri siyasetten çok edebiyat alanındadır (2014: 33). Bütün bunlar ideolojik anlamda Türkçülük ile edebiyat arasındaki ilişkiyi ortaya koyan örneklerdir. Bu konuda dikkat çekici bir örnek ise Turancılık ideolojisidir. “Türkçülüğün İttihat ve Terakki yıllarında önem kazanmaya başlayan ikinci akımı” (Ersanlı, 2003: 75) olan Turancılık akımının önemli temsilcilerinin bir kısmı, edebiyatçı kimliğiyle de bilinenlerdir.

“Tanzimat’la başlayan halka yönelme hareketi, yirminci yüzyılın başında sistemli bir biçimde izleksel imgeleri yoğun olan ulusalcı bir söyleme” (Korkmaz ve Özcan, 2016: 238) dönüşür. Bu dönüşüm, ideolojinin edebî alanda etkinliğinin önemli bir göstergesidir. Ayrıca “Millî edebiyat kavramının milliyetçi edebiyatla sınırlı tutulması” (Aytaç, 2012: 12) başka önemli bir gösterge olarak kabul edilebilir. Zaten Millî edebiyatla beraber bir ‘ulusal anlatı’ inşa etmede edebiyata büyük görev yüklenecektir (Armağan, 2018: 60). Ulusal anlatıları içeren kanon da aynı doğrultuda inşa edilmeye çalışılacaktır. Ulusal kanonun inşasına yönelik olarak Köprülü, “Edebiyat tarihine hevesli her Türk genci, henüz inşa malzemesinden hiçbirisi hazır bulunmayan bu büyük millî ve ilmî âbide için, izah edilen usûller dairesinde hiç olmazsa birer taş getirmeye çalışmalıdır” (Köprülü, 1999: 47) der. Büyük millî abidenin inşası amacını güden bir düşünceyi ise Kaplan dile getirir. Kabaklı’ya bir mektubunda Millî edebiyat akımını bir yerli Rönesans, bir yeniden doğuş olarak görür (1986: 5).

Batı örnekliğinde yozlaştıran bir modernleşmeye, Yanlış Batılılaşmaya bir tepki olarak İslamcılık da edebiyata ideolojik bir görev yükler. Mehmet Akif ve arkadaşları edebiyatı genel olarak bu amaçla kullanmaya çalışırlar. Böyle bir amaçla kullanım, 1960’lar sonrası İslamcı edebiyatta da devam edecektir. Kısaca Tanzimat’tan Cumhuriyet’e kadar, edebiyata ideolojik misyon biçiminin örnekleri oldukça geniş bir yelpazeyi oluşturmaktadır. Bu; gerek akımlarda, gerek yazar ve eserlerde, gerek tartışmalarda, gerekse edebiyatın işlevine dair görüşlerde rahatlıkla gözlenebilmektedir.

1. 2. 2. Cumhuriyet Dönemi’nde İdeoloji ve Edebiyat İlişkisi

Özellikle Tanzimat sonrasında edebiyat üzerinde etkili bir belirleyici olan ideoloji, Cumhuriyet Dönemi edebiyatı üzerinde de çok önemli belirleyici olmaya devam eder. Zaten Tanzimat’tan Cumhuriyet’e doğru uzanan çizgi kopuk bir çizgi değildir. Çünkü “Cumhuriyet dönemi aydınları ile Tanzimat sonrası Osmanlı entelijansiyası arasında, bir ideolojik kopuştan söz etmek mümkün değildir” (Yavuz, 2018: 75). Kökleri

Tanzimat'a kadar uzanan birçok ideoloji, sonraki dönemlerde başka düşünür, aydın ve yazarlarca temsil edilmiştir. Örneğin “Şinasi rasyonalizmini II. Meşrutiyet'e taşıyanlardan bir bölümü (mesela Ahmet Rıza, Abdullah Cevdet ve Beşir Fuad) bu rasyonalizmi pozitivizm olarak, bir bölümü de (mesela Celal Nuri ve Baha Tevfik) materyalizm olarak yeniden üretmişlerdir” (Yavuz, 2018: 76). Batıcılık, Türkçülük, İslamcılık ve diğer ideolojilerde de benzer bir durum söz konusudur. Cumhuriyet döneminde Kemalizm ve Marksizm'in yanı sıra kökleri Tanzimat'a kadar uzanan Türkçülük, Batıcılık, İslamcılık gibi ideolojiler, dönem edebiyatı üzerinde büyük bir etkiye sahiptir. Sonuçta yıkımın eşiğinden dönmüş olan ülkeyi yeniden ayağa kaldırarak yeni bir düzen kurma hedefi vardır. Bu amaç doğrultusunda ideolojik arayışlar içinde olunmuştur. Toprak'a göre “Meşrutiyet ve Cumhuriyet Türkiye'sinin aydın kesimi son kertede Batı'da gelişen düşünce esintilerini Türkiye'ye uyarlayarak yeni bir toplumsal düzen kurmayı hedefledi” (2020: 375).

Yeni bir devlet ve toplumsal düzen inşa etmede, Cumhuriyet döneminin şüphesiz en etkili ideolojilerinden biri, önceki dönemin kimi ideolojileriyle bağlantıları olan Kemalizm'dir. Bu ideoloji üzerinde İttihatçılığın etkisine değinen Timur'a göre ittihatçı ideoloji, bazı konularda Kemalistleri etkilemekten geri kalmamıştır (2019: 62). Köker'e göre ise Kemalizm birçok yönüyle II. Meşrutiyet ortamında biçimlenmiş olan Jön Türk ideolojisinin devamı niteliğindedir (2020: 22). Kemalizm şüphesiz ki dönemin ana resmi ideolojidir. Taha Parla'ya göre “Kemalizm/Atatürkçülük, çağdaş Türkiye'de çoğu zaman adı da açıkça konan tam bir resmi ideoloji olmuştur” (1991: 13). Bu da Kemalizm'i dönem üzerinde çok etkili, merkez bir belirleyici noktasına götürür. Hemen her alanda sözü edilen etkiyi gözetlemek mümkündür. Murat Belge'ye göre Cumhuriyet tarihi boyunca ‘düşünce’ üzerinde Atatürk ve Atatürkçülüğün son derece yoğun bir belirleyiciliği olmuştur (2009b: 30). Kemalizm, büyük oranda Atatürk'e, Atatürk'ün yaşamına, düşünce dünyasına yaslanmaktadır. Dellaloğlu'na göre ise Kemalizm, “devletin bir sıfatı olması gereken laikliğin toplumsal bir ideolojiye dönüşmesine işaret eder” (2020b: 116). Yeni bir Cumhuriyet'in kuruluşuyla birlikte hemen her alanda yeniliklere imza atılmaya çalışılmış, amaçlar doğrultusunda adım adım yeni bir program uygulamaya konmuştur. Köker açısından Kemalizm, topyekun ve ödünsüz bir Batılılaşma programına sahiptir (2020: 244). Feroz Ahmad ise hedefi ‘modernleşme’ veya ‘Batılılaşma’ ile eşitleyerek tanımlar (2008: 176). Çağdaşlaşma, modernleşme ve

Batılılaşmanın ana hedeflerden olduğunu Atatürk de kimi zaman vurgular. Toprak, *Atatürk* adlı eserinin girişinde Atatürk'ün 29 Ekim 1923'te Fransız gazeteci Maurice Pernot'a verdiği bir demece yer verir. Atatürk bu demeçte “Biz daima Şark'tan Garb'a doğru yürüdük (...) Memleketimizi asrileştirmek istiyoruz” (2020: 1) demektedir. Elbette Kemalizm sadece Batılılaşmayı içermez. Ulusalcılık, laiklik, devletçilik, modernleşme onun temel ayaklarından bazılarıdır.

Belirlenen amaç ve hedefler doğrultusunda yenilikleri topluma benimsetme, toplumu söz konusu doğrultuda değiştirip dönüştürme, Cumhuriyet kadrolarının ana gayesidir. Çünkü “millî kültür elbisesinin tasarlanması ve devlet eliyle bu kültürün asıl sahibi sayılan millete yeniden giydirilmesi” (Taşkın, 2019: 42) gerekmektedir. Toplumun buna entegre edilmesi büyük önem arz etmektedir. Bu da çoğu zaman tepeden inme bir tutumla devlet eliyle uygulamaya konulacaktır. Köker “1930'lardaki ikinci aşamada halkçılık ‘halk için halka rağmen’ formülüyle ifade edilmiş” (2020: 146) derken bu noktaya vurguda bulunur. Hâliyle dönemin hedeflerinden biri olan “halka (köylüye) yönelim, esasen toplumsal bir entegrasyonu hedeflemekteydi” (Aksakal, 2015: 150). Entegrasyon için ise edebiyat dâhil her aracın kullanılması amaçlanmaktadır. Atatürk, 29 Ekim 1933'te *Onuncu Yıl Nutku*'nda “Milletimizin yüksek karakterini, yorulmaz çalışkanlığını, fitrî zekâsını, ilme bağlılığını, güzel sanatlara sevgisini ve millî birlik duygusunu mütemadiyen ve her türlü vasıta ve tedbirlerle besleyerek inkişaf ettirmek millî ülkümüzdür.” sözleriyle bunu dile getirmektedir. Bu yüzden dönem boyunca Atatürk'ün deyişiyle “memleket davalarının ideolojisini anlayacak, anlatacak, nesilden nesile yaşatacak fert ve kurumları yaratmak” (İnan, 2009: 367) esastır. Yine Atatürk, “Edebiyatın her insan cemiyeti ve cemiyetin hâl ve istikbalini koruyan ve koruyacak olan her teşekkül için, en esaslı terbiye vasıtalarından biri olduğu kolaylıkla anlaşılır” (İnan, 2009: 394) derken edebiyata ideolojik bir misyon yüklemektedir. Ortaya konulan hedefi kendilerine misyon olarak biçen yazarlar, bunu edebiyat aracılığıyla yapmaya çalışırlar. Elbette Atatürk, bunu bütün yazarlardan doğrudan istemiştir diye bir iddia öne sürülemez ama nice yazarın bu hedef doğrultusunda hareket etmesi dikkate değerdir. Böyle bir doğrultuda hareket eden edebiyat, ister istemez ideolojik bir kimliğe bürünecektir. Gökalp de “halka medeniyet götürmek için halka doğru gitmek” (2020: 47) anlayışıyla yazarlara ideolojik bir görev tanımlar. Ayrıca ideolojik açıdan “Gökalp'in ‘Türkleşmek’, ‘İslamlaşmak’,

‘muasırlaşmak’ bileşenleri cumhuriyet kadrolarının kullandığı altın idare formülü (Gürbilek, 2015b: 95) gibidir. Toplumsal, siyasi süreçlere bağlı olarak, dönemden döneme etki alanları genişleyip daralsa dahi bunlar Cumhuriyet sonrasına yön veren üç önemli ideolojik hedeftir.

Şüphesiz ki ideoloji edebiyat ilişkisinin Cumhuriyet dönemindeki en dikkate değer örneği *Kadro* dergisidir. Derginin ana yazar kadrosunda aynı zamanda edebiyatçı kimliği ön planda olan yazarlar da yer almaktadır. *Kadro*’nun savunduğu görüşlerin ana çizgileri 5 Ocak 1931’de Şevket Süreyya tarafından verilen “İnkılabın İdeolojisi” adlı konferansta ortaya atılmıştır (Tekeli ve İlkin, 2009: 81). Ona göre millet ve memleketin kuruluş ve gelişimi noktasında “*Kadro*, Gazi Mustafa Kemal’in bu ümit ve temennilerine sadık kalmıştır” (Aydemir, 1999: 440). Zaten *Kadro*’nun ilk sayısının ön sözünde, temel amacın Kemalizm’in hedefleri olduğu ortaya konur. Ön sözde “bilmeye, benimsemeye, benimsetmeye mecburuz. KADRO BUNUN İÇİN ÇIKIYOR” (1932: 3) vurgusunda bulunulması, ideolojik açıdan oldukça önemlidir. Adeta amaç, belirlenen teorinin pratiğe dökülmesidir. Elbette işin pratik boyutu; bunun halka götürülmesi, halkın istenen doğrultuda dönüştürülmesi, aydınlatılmasıdır. Tekeli ve İlkin’e göre derginin yazar kadrosu “toplumu tepeden yönlendirmek istemektedirler” (2003: 486). Elbette hedef doğrultusunda sanat ve edebiyata önemli bir rol biçilecektir. Zaten derginin öncü yazarlarından Karaosmanoğlu, “sanatların işi de tabiatı kendi hükmüne almak, tabiatı terbiye etmek, tabiatı düzeltmek, yontmak ve onun anarşik kudretlerini sıkı bir nizam altına sokmaktır” (1932a: 18) sözüyle sanat ve edebiyatın yüklenmesi gereken rolü dile getirir. O, sanat ve edebiyatta özgün bir kimliğin yakalanabilmesini yine ilkelere bağlar. Ona göre “Türk Cemiyeti, Türk inkılabının ortaya attığı prensiplere göre şekillenmedikçe (...) orijinal bir sanat ve edebiyat hareketinin doğuşuna intizar beyhudedir” (1932b: 29). Hâliyle arzulanan edebiyat ulusal, laik, devletçi, çağdaş ideoloji ile aynı doğrultudadır. Harris, *Kadro*’nun “Kemalist ‘devletçilik’ ilkesinin ideolojik temellerini sağladığı” (2002: 12) iddiasındadır. Lewis de *Kadro* ile devletçilik arasındaki bağlantıya dikkati çeker (2020: 635).

Aslında geçmişten bütünüyle kopuk olmasa da Cumhuriyet döneminde Kemalizm, ulusalcılık, Laiklik, Batıcılık gibi ideolojilerin rehberliğinde yeni bir devlet, yeni bir düzen ve anlayış inşa edilmektedir. Edebiyat, bu inşa faaliyetinin önemli araçlarından biri olarak görülmektedir. Tekelioğlu’nun tespitiyle “görünen o ki, erken

dönem Cumhuriyet elitleri yepyeni bir edebiyatçı kuşağı ve bu kuşak tarafından yazılacak edebî metinlerin yazılmasını beklediler” (2003: 70). Söz konusu metinler, istenen ideolojiler ve hedefler doğrultusunda hareket edecek eserlerdir. Enginün’e göre bu durum edebiyatı adeta gazeteciliğe döndürmüştür (2003: 12). Elbette edebiyatın birçok yönüyle ideolojik bir kimliğe bürünmesi; hem dönemin politik beklentilerinin hem de ciddi oranda bir yazar kitlesinin kendilerine, beklentiler doğrultusunda bir misyon biçmelerinin sonucudur. Celal Nuri İleri, 1926’da yazdığı *Türk İnkılabı* adlı eserinde anılan misyona uygun hareket edilmesinin gerekliliğini vurgular. Ona göre “tekamülümüzün seyrinde mütercimlerimiz ve ediblerimiz Garb’ın sıhhat ve fesâhat kaidelerini ve asırdîde örf ve âdetlerini iktibasa, onların tahrir zihniyyetine temessüle muvafak olurlarsa vazifelerini ifa etmiş olurlar” (2000: 168). Hâliyle bunu kendilerine görev biçen edebiyatçılar hedeflenen doğrultuda hareket etmişlerdir.

Cumhuriyet döneminde ideoloji edebiyat ilişkisi elbette sadece Kemalizm ile sınırlı değildir. Dönem içinde edebî alanda etkili olan dikkat çekici ideolojilerden birisi şüphesiz ki milliyetçiliktir. Söz konusu ideoloji, yeni kurulan Cumhuriyet’in temel ayaklarından biridir. Bu temel ayak için de edebiyat önemli bir araç statüsündedir. Neticede “ulus-devlet, ulusal kimlik, yurttaşlık bilinci gibi kavramların oluşması ister istemez toplumsal kültür devrimini kaçınılmaz kılıyordu. Böylesi bir oluşumda edebiyatın etkisi/yeri, ivmesi yadsınamaz” (Andaç, 2011: 16). Aslında milliyetçilik ve edebiyat karşılıklı olarak birbirini beslemiştir denebilir. Zaten dönemin etkili edebî anlayışlarından olan “memleket edebiyatı”nın inşasında milliyetçilik, milliyetçiliğin kavram dünyası merkezdedir. Bu, devlet politikasıyla uyumludur. Zaten Karpat’a göre Cumhuriyet döneminde devlet moderniteyi ve milliliği (Türklüğü) rejimin ana hedefi kılmıştır (2017: 60). Rejim doğrultusunda hareket eden yazarlar, amaca uygun olarak rejimi destekleyici eserlere imza atmaya çalışacaklardır. Moran’ın tespitiyle yazarlar, şairler ve romancılar kendileri gibi burjuva kökenli olan seçkin bürokrasinin iktidarını hemen hemen 1950’lere kadar desteklediler (2019b: 13). Oktay’a göre ise durum 1960’lara kadar sürer (2017: 310).

Cumhuriyet dönemi edebiyatı üzerinde etkili olan önemli siyasi anlayışlardan, ideolojilerden bir diğeri ise Marksizm’dir. Marksizm’in kökleri Cumhuriyet öncesine gider ama etki alanını genişlettiği asıl dönem Cumhuriyet sonrasıdır. Özellikle otuzlar sonrasında Nazım Hikmet ile birlikte edebî alanda etkisi yaygınlaşır. Marksist

ideologların edebiyata verdikleri rol de toplumsal, ideolojik bir roldür. Bu rol adeta bir davaya adanma meselesidir. Şüphesiz ki arzu edilen, hedeflenen edebiyat, davası olan edebiyattır. Hikmet’e göre davası, meselesi olmayan kitap, kitap değildir (...) İşçi edebiyatı, her şeyden önce devrimci bir edebiyattır” (1987: 38-40). Ayrıca Marksist edebiyat açısından dönemin önemli gelişmelerinden biri “köy enstitüleri”nin kuruluşudur. Narlı, enstitülerin kuruluşunu “kültürel biçimlendirmeye de önyak olacağı düşünülen büyük hamle” (2019: 35) olarak yorumlar. Özellikle enstitülerden yetişen yazarlar, Marksizm’in etkisinde gelişen “Toplumcu Gerçekçi” edebiyatın amaçladığı siyasi, ideolojik, kültürel biçimlendirmeye katkıda bulunmaya çalışan eserlere imza atarlar. Bora’ya göre 50’lerde ve 60’larda son derece bol ürün veren toplumcu gerçekçi edebiyat, ülkedeki yoksulluk ve eşitsizliğin canlı tasvirlerini yaparak, bu görünürlüğe katkıda bulunur (Bora, 2017: 595). Dolayısıyla ele alınan konular da ideolojik çizgide olur.

Cumhuriyet döneminde uzun yıllar ötekileştirilen İslamcılık ise özellikle 1960’lar sonrası yeniden etkin bir kimliğe bürünmeye çalışır. Zaten İslamcılığın uzun yıllar süren suskunluk dönemi çoğunlukla koşullar yüzündendir. Bu yıllara kadar genel olarak apolitik bir kimliktedir. Elbette İslamcılığın bir ideoloji olarak görülmesine epey itiraz mevcudiyet alanında da ama karşıt görüşler de az değildir. Erkilet’e göre “zaten dinin kendisi politik, ideolojiktir (...) İslam’ın kendi başına ideolojik hükümleri var (...) ideoloji kavramından bu kadar endişe etmeye gerek yok” (www.youtube.com, 29.04.2023). Aktay, 19. yüzyıl İslamcılığını bir iktidar ideolojisi olarak tanımlar. Ona göre bu dönemde İslamcılık sadece İslamcılar değil, diğer siyasi akımları da belirleyen bir ideolojidir (2014: 48). Mengüşoğlu ise sadece vahye müstenit dini, ona beşer eli değmediği için bir ideoloji olarak görmez. Ona göre “din ve ideolojiyi her zaman karşı karşıya farz etmek büyük bir yanlışlıktır” (2005: 244). Dolayısıyla beşer eli değdiğinde edebiyat ideolojik olabilmektedir. İslamcılık; teoriden pratiğe, siyasi alandan ekonomik, sosyal ve kültürel alana kadar hemen her arenada tezlere sahiptir. Erkilet’e göre İslamcılık “İslam’ın hayata geçirilmesi konusunda bütünsel bir duyarlılık taşıyan hareketlerdir” (2004a: 89). Cihan Aktaş’a göre ise İslamiyet dindir, İslamcılık ise zaman ve mekâna bağlı yorumlarla gelişen bir akımdır (2016: 362). Hemen her alanda söyleme ve eyleme dair tezleri olan İslamcılığın elbette edebî alana yansımaları olacaktır. Özellikle 1960’lı yıllar bu açıdan dikkate değerdir. Çünkü “İslamcı düşüncede edip ve

şairlerin damgasını vurduğu 1960’lar, doğrudan siyasi mesaj vermeye dönük popüler edebiyatın bir başka mecra olarak açıldığı dönemdir” (Bora, 2017: 450). Tanzimatçılar daha çok İslamiyet’in ilerlemeye mani olmadığına dair savunmacı bir tavrın içerisindeydi. Cumhuriyet döneminde koşullar gereği uzun süre suskunluğa bürünen İslamcılık, tekrar savunmacı bir tavırla geri döner. Aynı tavır İslamcı edebiyata da yansır. Akçay’a göre bu edebiyat ‘öğretici’ ve ‘savunmacı’ kimliğiyle ortaya çıkar (2012: 21). Bu, hem tebliğ görevinin hem de İslamcı düşüncüyü ötekileştirenlere karşı tepkisel bir tutumun neticesi gibidir. Bu yüzden özellikle roman türünde ortaya konan eserler daha çok dava romanları kimliğindedir. İdeolojik kaygılar öncelendiği için romanlar kusurlarla iç içedir. Miyasoğlu’na göre de dava romanları; kavgaların, hidayet hikâyelerinin ve kimlik arayışlarının aceleci anlatımlarla ve çarçabuk bir tarzda ortaya konuşunu yansıtıyor (1999: 228).

“Roman” türü açısından da Cumhuriyet Dönemi edebiyatı dikkate değerdir. Çünkü Tanzimat ve sonrasında romana biçilen ideolojik misyon, bu dönem romanından da eksik olmaz. Örneğin Andı’ya göre “Cumhuriyet dönemi romanının önemli özelliklerinden birisi, ta baştan beri olduğu gibi, zihniyetlerin, ideolojilerin, dünya görüşlerinin, hatta toplumsal ütopyaların ma’kesi oluşudur” (2006: 167). Zaten dönem içerisinde Kemalizm, Batıcılık, Türkçülük, Marksizm, İslamcılık gibi ideolojilerin tesiri altındaki romanların yoğunluğu bunu göstermektedir. Hatta millî roman, toplumcu gerçekçi roman, İslamcı roman gibi ideolojik sınıflandırmalar edebî alandadır. Ayrıca dönem romanında çoğunlukla her ideoloji, başka ideoloji veya ideolojilere karşı konumlanmış durumdadır. Bu karşı karşıya konumlanış, roman tiplerine de yansır. İslamcı romancının idealize imam tiplmesi; Toplumcu Gerçekçi romanda çoğu zaman karanlık, aldatan, zihni körelten, gerici, hatta kimi zaman sapık bir tiptir. Bu, aynı zamanda iki ideolojinin çatışmasıdır. Yine Kemalist, ulusalcı, devletçi romancının köylüye bakışı çoğu zaman ideolojiktir. Köy edebiyatının arka planında da genellikle ideolojik bir bakış yer alır. Hilmi Yavuz’un tespitiyle “1930’lardan başlayarak Cumhuriyetin resmi ideolojisinin modernleşmeyi köy ve köylülüğe taşıtmaya karar vermiş görünen tavrının, roman alanında da köye ve köylülüğe ağırlık verilmesini belirlediği söylenebilir” (2010: 152). Yine Toplumcu Gerçekçi romandaki işçi, emekçi, köylü tipleri Marksizm’den bağımsız değildir. Aynı şekilde milliyetçi çizgideki romanlar ideolojik çizginin örnekleriyle doludur. Sonuçta ideolojik roman; kurgu,

mekân, kişi, olay ve tasvirlerin bir teze göre kurgulandığı romandır. S. Çokum, romanın görevinin ille de bilgilendirmek, eğitmek olmadığı kanaatindedir (1994: 35). Oysaki tezli roman, Çokum'un yaklaşımının aksine hareket ederek, okuru eğitmeyi, bilgilendirmeyi, tez doğrultusunda yönlendirmeyi önceler. Somuncu'ya göre yazarların, kurmacanın unsurlarını ihmal ederek yer yer ahlakçı, nasihatçı tutuma girmeleri; yer yer belgelere başvurmaları romanı doktriner bir metne dönüştürür (2015: 69).

Kısaca Cumhuriyet dönemi gerek ideolojiler, gerekse ideoloji edebiyat ilişkisi açısından oldukça dikkate değer bir dönemdir. Edebiyat, her dönemde olduğu gibi bu dönemde de ideolojiler için önemli bir araç olarak görölmüştür. Esen'in tespitiyle "Türkiye'de 20. yüzyılın ortalarına kadar ideolojik yanı ağır basan, daha 'toplumsal' diyebileceğimiz romanlar yazılıyor" (2020: 126). Bu romanlar birçok yönüyle ideolojik kimliktedir. Yaslanılan zemin ideolojik olduğuanda romanın kurgusu, dil ve anlatımı, kişi, olay, mekân gibi unsurları bu ideolojik zemine göre inşa edilmektedir. Roman ideolojik bir kimliğe bürününce tasvir de aynı kimliğe bürünmektedir. Her ideoloji bir merkezi ve merkez dışını, içerde ve dışarıda olanı içerdıği için, tasvir, ideolojik zemine uygun olarak, ben/biz ve ötekiler arasındaki karşıtlığa göre hareket etmektedir.

2. BÖLÜM

TASVİR KAVRAMI VE İDEOLOJİK TASVİR

2. 1. Tasvir Kavramı

Tasvir veya betimleme, tasvire konu olan unsuru, bütün duyuları kullanarak göz önünde canlandırmaya çalışmadır. Bir bakıma, canlandırılmaya çalışılan unsurun resmini çizmedir. Yazılı anlatımda tasvir; çizgileri sözcüklere yaslı bir resim, bir portre olarak tanımlanabilir. *Büyük Türkçe Sözlük*'te Doğan, tasviri “yazı veya başka ifade tarzlarıyla anlatma, resmini yapma, resim, nakış, portre” (1996: 1048) olarak tanımlar. Nişanyan’a göre ise “tasvir; resimleme, suretini çıkarma”dır (2010: 607). Resim, portre ve nakışta biçime, renge, bütün duyulara dair unsurlar ve ayrıntılar kullanılır. Eski Yunan’da tasvir kavramı “ekphrasis” sözcüğüyle karşılanmaktadır. Herodot’tan aktarıldığı şekliyle “ekphrasis, gösterilen konuyu canlı bir şekilde gözler önüne seren betimleyici konuşma” (Webb, 2009: 197) olarak tanımlanmaktadır. Ayrıca tasvirin varlığı, insanın varlığıyla kaimdir. İnsan varsa anlatım da vardır; anlatım varsa tasvir de vardır. Neticede insan hayatının her alanında, her anında az veya çok tasvire başvurduğu için, dünden bugüne, sözlü ve yazılı bütün anlatılar tasviri içerir. Roman da bir anlatı olarak tasviri, az veya çok, mutlak suretle barındırır. Hangi amaçla kullanılırsa kullanılsın, tasvir, anlatımın ana unsurlarından biridir. Çünkü tasvir, bir atmosfer çizmedir ve “atmosfer, anlatı düzleminde, gösterme, resmetme, canlandırma işlevi görür” (Tosun, 2011: 97).

Tasvirin işlevi, amacı veya önemi dönemsel olarak akımdan akıma, ideolojiden ideolojiye, yazardan yazara değişiklikler gösterebilir. Örneğin klasisizm veya romantizmin etkili olduğu dönemlerde tasvir edilen unsurlarda abartılar, olağanüstü çizimler, duygusal ve öznel çizimler ön planda iken, realizmde daha çok gerçekliğe yaslı çizimler ön plandadır. Özellikle “on dokuzuncu yüzyılda gerçekliğin yükselişinden bu yana, tasvir, dünya yaratmanın vazgeçilmez bir yolu olmuştur” (Zhang, 2020: 2). Dolayısıyla her kuram, akım ve yazarın tasvire bakışı farklılık arz etmektedir. Örneğin “realistlerin görünür gerçekliği olduğu gibi yansıtma tavırları, natüralistlerin anlatıma derinlik kazandırma yaklaşımlarına dönüşür” (Tosun, 2011: 85). Modernistler ve postmodernistler ise görünür gerçekliği arka plana atarlar.

Roman; kişi, mekân, olay, zaman gibi unsurlar üzerine inşa edilen bir türdür. Bütün bu unsurlar aynı zamanda tasvirin konusudur. Zaten romanda tasvirin bir amacı “romanın kurmaca dünyasında yer alan kişi, zaman, olay, mekân gibi unsurları, sanatın sağladığı imkanlardan yararlanarak görünür kılmaktır” (Tekin, 2018: 210). Görünür kılmada, kimi değışiklikler gösterse de, fiziksel, duyuşal bütün özellikler, az veya çok, dikkate alınır. Elbette psikolojik unsurlar da tasvirin konusudur. Çünkü bir anlatım unsuru olarak psikolojik durumun anlatımını karşılayan tahlil, aslında iç dünyanın bir tasviridir. Sonuçta kişi, mekân gibi unsurlar sadece dışsal, fiziksel özelliklerden ibaret değildir. Hâliyle tasvir basit bir dışsal resim değildir. Tansel’e göre “iyi bir tasvir, müşahede edileni kelimelerle canlandırmakla kalmaz; onun dış görünüşünden başka kokusunu ve tadını, sesini, temasını da hissettirir” (Aktaran Önal, 2011: 32). Dolayısıyla Tansel açısından iyi tasvir, çok yönlülüğe yaslı tasvirdir.

Edebiyat, yazılı veya sözlü anlatıma yaslanır ve onun ana aracı dildir. “Edebiyat (...) dilin eserle ve eserin dille buluştuğı bir üçgenin tepe noktasıdır” (Foucault, 2015b: 62). Hâliyle edebiyatta ve edebî bir tür olan romanda, romanın bir anlatım unsuru olan tasvirde, her şey dil üzerinden sunulur. Dilin kullanılış amacı ve şekli, hatta tasvirde seçilen sözcükler ise dönemsel, tarihsel, ideolojik olarak değışkenlik gösterir. Sonuçta “her bir anlatı, içinde yaşamını sürdürdüğü dilin toplumsal göstergelerinden beslenir” (Gezgin, 2020: 191). Bu dilin toplumsal göstergelerinin içinde birçok unsur gibi ideolojiler de yer almaktadır. Yağcıoğlu’na göre roman kahramanının kullandığı dil, onun söyleminden inançlarına ve ideolojisine kadar birçok ipuçlarını barındırmaktadır (2021: 40). Dolayısıyla hem tasvir hem tasvirde kullanılan dil hem de sözcüklerin seçimi arka plandaki ideolojilere, amaçlara göre değışir. Zaten “üşluplar bir zaman ve bir yere aittir” (Sontag, 2015: 22). Zaman ve yeri bir ideoloji kuşattığında üşlup da ona göre şekillenir. Çünkü romanda ideolojik bir arka plan, ideolojik bir konu varsa, üşlup ondan bağımsız kalamaz. “Üşlubun içerikten kaba bir süzgeçle ayrılabilceğini” (Sontag, 2015: 22) ileri sürmek gerçekçi bir düşünce değildir. Parla’ya göre öteki inşa edildiğinde “onun ‘ötekiliğini’ tarif edecek bir dilin oluşturulması gereklilik kazanır (2018a: 11). Bu gerekliliğin yerine getirilmesi, ideolojiye uygun bir dil ve üşlubun inşasıdır. Anılan dil inşa edildiğinde, özellikle ideolojik romanlarda ben/biz veya ötekinin tasviri aynı zemin üzerinde, aynı şekilde gerçekleşmez. Çünkü bir kişinin, mekânın, bedeninin, kıyafetinin ben/biz veya ötekine ait olması; belli bir tasvir şeklini, dili

ve sözcük seçimini de beraberinde getirir. Böylesi bir durumda hem dil hem tasvir ideolojik bir kimliğe bürünecektir.

2. 2. İdeolojik Tasvir

Mbembe *Postkoloni Üzerine* adlı eserine, Conrad'ın *Karanlığın Yüreği* romanından şöyle bir alıntıyla giriş yapar:

“Hayır, insanlık dışı değildiler. Yani, aslında en kötüsü de buydu -insan olma ihtimalleri. Bu şüphe yavaş yavaş sizi ele geçirecekti. Onlar ulurlar, sıçrarlar, etrafınızda dönerler ve size korkunç yüzlerini gösterirlerdi; onların insan olduğu düşüncesi- ve bu vahşi ve hararetle çığırkanlarla uzaktan akraba olma ihtimali sizi korkutmaya yeterdi” (2021: 3)

Alıntıda uluma, korkunç yüzler, vahşi haller, insan olma ihtimalleri gibi ifadeler oldukça dikkate değerdir. Adeta “Öteki” olarak algılanan bir insan topluluğu, bütün insani vasıflardan mahrum bırakılmış, menfi bir kimliğe büründürülmüştür. Bu bakış, sadece bir insanın hemcinsleri olan insana bakışını değil, başka parametreleri de barındırır. Çünkü metinde siyahi veya öteki olana karşı apaçık bir üstünlük hissi dikkati çeker. Irksal, kültürel veya başka bir üstünlüğe vurguda bulunan bu hissin arkasında şüphesiz ideolojik bir bakış da var. Aksi takdirde başka insanların davranış biçimlerini, giyim kuşam ve konuşma tarzlarını veya renklerini göz önüne alarak, onları aşağılamak bu kadar kolay olamazdı. Sonuçta bir üstünlük algısı söz konusuysa, algının yaslandığı bir merkez düşünce de var olmak zorundadır. Burada şarkiyatçı, kolonyal veya sömürgeci bir bakış merkezdedir. Zaten Said, *Şarkiyatçılık*'ta (2001) Conrad'ın ideolojik tutumuna yer verir. Hâliyle Mbembe'nin Conrad'dan aktardığı bu kısa pasaj, ideolojik tasvirin çarpıcı bir örneğidir. Çünkü ideoloji devreye girdiğinde, ben/biz ve ötekine bakış, çoğunlukla keskin/mutlak bir siyah-beyaz karşıtlığında oluverir.

Romanın doğuşu ile burjuvazinin doğuşu çoğunlukla birlikte anılır. Said'in tespitiyle, Batı edebiyatında, romanın doğuşuyla burjuvazinin ortaya çıkışı aynı döneme, on yedinci yüzyılın sonlarına denk gelir (2019: 24). Başka bir tespit ise Lukacs, “romanın feodalizme karşı burjuvazinin verdiği ideolojik mücadelelerden doğduğunu belirtir” (Yavuz, 2005: 20). Parla'ya göre ise yabancılaşma ve parçalanma süreçlerine koşut olarak yeni ya da melez türler ortaya çıkmış ve sürecin sonunda kapitalizme özgü bir tür olan roman doğmuştur (2015: 38). Dolayısıyla romanın doğuşu bir ideolojiye bağlanır. Anılan burjuva ideolojisi, çoğunlukla, tasvir açısından da önemli olan karşıtlıklar üzerinden hareket eder. Çünkü burjuvazi “hiyerarşiye, ayrıma ve kendine özgü kimliğe değer verme eğilimindedir” (Eagleton, 2010: 467). Zaten

hiyerarşi, ayırım, kendine özgünlük; karşıtlıkları oluşturan, buna hizmet eden yapılardır. Şüphesiz ki burjuvazi kapitalizmle içli dışlıdır. Hawthorn, kapitalizm roman ilişkisinden hareketle Eagleton'ın tespitine benzer bir tespitte bulunur. Ona göre “kapitalizm bir yarış üzerine kurulmuştur ve romanı ilk günlerinden beri çatışmayla ilgilidir” (2014: 51). Zaten kapitalizmin kendi ruhunda insanın insanla, doğayla rekabeti, savaşı söz konusudur. Rekabetin, savaşın olduğu yerde ikili yapıların, karşıtlıkların, ben/biz veya ötekilerin varlığı kaçınılmazdır. Barthes'e göre “19. yüzyılda gerçekçi romanlar sınıf ayırımını ele alır” (2017: 212). Üstelik bu ele alış biçimi; ben/biz veya ötekine karşı farklı zeminler üzerinden sergilenir. Örneğin 19. yüzyıl İngiliz romanında hizmetçiler görmezden geliniyordu, oradaydılar fakat sahnenin kullanışlı bir parçası olma dışında dikkate değer değillerdi (Said, 2015: 294). Kısaca bir aksesuar olarak vardılar.

İdeolojik tasvir, şüphesiz ki ideolojilerin doğasında var olan keskin/mutlak karşıtlıklardan hareket eder. Eagleton'a göre “insanların birbirlerini zaman zaman Tanrı ya da böcek katına koymalarına yol açan şey ideolojidir” (2015: 14). Tanrı katı ile böceklerin katı, şüphesiz mutlak bir karşıtlığı, tanrı katından ben/biz ve böcekler katından ötekileri içerir. Ayrıca “ideolojiler krizlerden doğar ve çatışmalardan beslenir” (Ball, Dagger ve O'Neill, 2017: 1). Krizlerin ve çatışmanın varlığı ise çatışan tarafları, hiyerarşileri, ben/biz ve ötekileri; iyileri ve kötülerini, karşıtların varlığını gerektirir. Shayegan'a göre ideolog zaman içinde değil mekân içinde yaşar. O, zamanın hareketini her şeyin yerli yerinde olduğu donmuş bir mekâna döndürdüğünde ancak kendini evinde hisseder. Bu mekânda kötüler solda, iyiler sağdadır (2014: 167). İdeolojik tutumu benimsemiş yazar için de iyiler bir tarafta ve kötüler bir taraftadır. Örneğin bir ideoloji olarak modernizm, böyle bir yapıya sahiptir. Bir şeyin modernizmle anılması; karşıya modern olmayanın, gelişmemişin, ötekilerin yerleştirilmesidir. Zaten “modernizmin kökeninde bulunan akıl ve ideoloji arasındaki yakınlık, öteki'nin oluşumu ve diğer kültürlerin ele alınışında doğrudan sonuçlara yol açmıştır” (Larrain, 1995: 10). Burada akla merkezi bir yol biçilerek akılcı olan ile akılcı olmayan karşıtlığı inşa edilir ve diğer kültürler bu açıdan değerlendirilir. Hâliyle ideolojik açıdan kendi düşünce ve inançlarını, yaşam biçimlerini ana merkez olarak görenlerin, bir Afrikalıyı nereye oturtacakları bellidir. Kendileri akılcı bir zeminde ise ötekiler elbette karşıt zeminde olacaktır. Bir “öteki” olarak diğer öznelere bu perspektif üzerinden değerlendirilecektir.

Larrain'e göre ideolojiler başka karşıtlıkların inşasına da hizmet eder. Onun tespitiyle ideolojinin; sınıf egemenliği dışında ırkçı, cinsiyetçi ve sömürgeci biçimlere büründüğü (1995: 28) dikkate değer bir husustur. Bu, toplumsal yaşamda bir bölünmeyi, bir parçalanmayı beraberinde getirir. Jameson'a göre modernizm ve geç kapitalizm ile beraber toplumsal yaşam ve var oluş, derin bir öznelleşmeye, parçalanmaya uğrar. Bu da herkesin eşit ölçüde kendi özel diline kilitlenmesini doğurur. Böylece genelleşme ve evrenselleşme noktasında artan bir yetersizlik oluşur (1975: 18-19). Dolayısıyla daha evrensel, daha genel, daha diyalogik bir bakışın inşa edilmesi güç olur. Bu bakış, bir çeşit Platon'un mağarasından çıkamamak, oradan bakmak ile ilgilidir. "Therborn'un vurguladığı ilk ve en genel açıklama, her konumsal ideolojinin, doğası gereği, ben ve öteki, biz ve onlar arasında farklılıklar yaratırken, alternatif bir ideolojiyi de yaratmak zorunda kalmasıdır" (Abercrombie vd., 2013: 229). Kısaca ideolojiler karşıtlık ve çatışma zemininden hareket eder. Elbette bunun romana, tasvire yansması karşıtlıklar üzerinden olur. Hâliyle tasvir, ideolojik bir kimliğe bürünür.

İdeoloji tasvir ilişkisi göz önüne alındığında, özellikle belli bir ideolojiye yaslanmış romanda tasvir sadece arka plandaki bir yardımcı öge, sıradan bir öge olarak görülemez. Sonuçta ben/biz ve öteki karşıtlığı zemininden bir sunum yapılmaktadır. Bu sunum ideolojik olduğunda ise insana, mekâna, inanca, kıyafete ve diğer unsurlara dair ciddi önyargıları, ötekileştirmeleri, genellemeleri içeren bir dünyayı okuyucunun önüne getirmekte ve okur üzerinde önemli etkiler oluşturabilmektedir. Zhang'ın tespitiyle tasvir, genelde yardımcı bir öge olarak ele alınmış, kendi başına bir konu olarak nadiren tartışılmıştır (2020: 3). Tasvirin bir yardımcı öge, bir süs unsuru olarak görülmesi ise ister istemez onu ikinci plana itmiştir. Zaten anlatı kuramı da çoğunlukla bunu yapmıştır. "Anlatı kuramı uzun süre (...) betimlemeyi yalnızca bir süs olarak kabul etti" (Nünning, 2007: 93). Oysaki ideolojik arka plana sahip romanlarda tasvir, ben/biz ve ötekine dair bir sınıflandırma aracına dönüşürken, bir süs unsuru olmaktan çok öteye geçer. Dolayısıyla "tasvir ayrıcalıklı bir odak noktasıdır, bu yüzden metnin ideolojik ve estetik yönü üzerinde büyük bir etkisi vardır" (Bal, 2017: 26).

İdeolojik romanlarda tasvirin amacı kişiye, mekâna, inanca, etnik kimliğe, bedene, kıyafete dair "bir dış gerçeklik sunmak değildir" (Riffaterre, 1981: 125). Burada olanın, olduğu gibi yansıtılması gibi bir durum söz konusu olmamaktadır. Gerek ben/biz gerekse ötekiler, kendi kimlikleriyle var olan bir ben/biz ve ötekiler olmaktan çıkmakta,

yazarın zihnindeki ben/biz ve ötekilere dönüşmektedir. Çünkü yazarın zihni; eserin arka planı ideolojik olduğunda, ideolojiye angaje olmaktadır. Hâliyle ideolojik zemine yaslı tasvir “bir anlam kurma ve iletme yoludur; yüksek ile alçağı, güzel ile çirkini, eski ile yeniye ayırt etme, *sınıflandırma* aracıdır” (Moretti, 2005: 139). Bu durumda tasvirin oynadığı rol, ideolojik bir rol olur. Sonuçta sınıflandıran, sınıflar arasındaki farkı siyah beyaz, üstünlük aşağılık karşıtlığı üzerinden okuyan bir tutumun içerisine girer. Bu noktada “eserlerdeki betimleyici pasajların yalnızca iyi huylu ve öğretici bir rol oynamadığından” (Bartsch, 1989: 39) rahatlıkla bahsedilebilir. Bu pasajlar, sadece okunsun diye inşa edilmiş pasajlar değildir. Çünkü arka plandaki ideolojide olduğu gibi “çeşitli biçimlerde tıkayabilen, meşrulaştırabilen, doğallaştırabilen (...) söylemsel ve göstergesel mekânizmalar” (Barrett, 2004: 250) devreye girmiş olur.

Anlatılarda tasvir, dil üzerinden gerçekleşir. Toplumun geneli tarafından kabul edilen, bir dili yalnızca bir adlandırma olarak gören bir görüşün varlığı (Saussure, 2000: 9) söz konusudur ama son yüzyıllarda yapılan araştırmalar dilin tek yönlü, basit bir iletişim veya adlandırma aracı olmadığını ortaya koyar. Çünkü dil, “sadece bildirmez, işaret etmez, aynı zamanda tanımlar. Bir dünya kurar” (Alver, 2018: 24). Burada anlatıcının ideolojisinin bir aynası olan dilin nasıl kullanıldığı her yönüyle önem arz eder. Neticede “anlatıcının ideolojisi, dili kullanma biçiminde kodlanır” (Mehouenou ve Koutchade, 2018: 135). Her ideolojinin, kendine has bir dili kullanma biçiminin, terimlerinin, sözcüklerinin, sembollerinin varlığı ve ideolojinin bunlarda kodlanmışlığı dikkate değerdir. Zaten her ideoloji sadece kendi teorisini oluşturmaz, aynı zamanda bu teoriyi yansıttığı bir dil de inşa eder. Kısaca ideoloji “söz diziminden sözcük dağarına kadar, pozitif olarak kendi dilini oluşturur” (Adorno, 2020: 57). Bu dil; ait olduğu toplumun kültürünü, düşünce dünyasını, inanç biçimini, duygularını bir kod olarak üzerinde taşır. Hâliyle dil evrensel, yansız ve dokunulmaz değildir (Irigaray, 2006: 30).

Tarafsız olması imkân dâhilinde olmayan dil, bir yazarın ideolojisinin aktarıcısına dönüştüğünde rengini iyice belli edecektir. Bir İslamcı romancının dilinde ak/beyaz ile anılan bir örtü, sakal bir Toplumcu Gerçekçi romancının dilinde bir anda kara/siyah ile anılır duruma geçebilecektir. Neticede bir anlatıcının, “konuşmacının kullandığı kelimelerin seçimi, onun, referans nesnesine yönelik -olumlu veya olumsuz- eğilimini gösterir (Okolo, 2007: 17). Çünkü bir ideolojiye yaslı olan metinde, bir kolonyal romandaki gibi, beyaz veya siyah sözcüklerinin arkasında aynı zamanda o ideolojinin

bir algılama, düşünme, inanma biçimi yer almaktadır. Dolayısıyla “diller; yalnızca ‘kabile’, ‘fetiş’, ‘siyah’ ve ‘beyaz’ gibi sözcüklerle ilgili çağrışımlar değil, aynı zamanda belirli düşünme ve algılama biçimleri de taşır” (Innes, 2007: 98). Neticede sözcükler var olan arka plandan bağımsız değildir. Sözcükler, ima ettikleri değerler ve tutumlarla birlikte (Martin, 1986: 147). Örneğin ideolojiye yaslı tasvirde dil, taraflı bir şekilde, ben/biz tarafının lehine, ötekinin aleyhine inşa edilir. Bu da dilin bir ideolojinin, kişinin hatta bütün insanların lehine veya aleyhine ne ölçüde manipüle edilebileceğini (Okolo, 2007: 18) ortaya koyar. Hâliyle tasvirin, üzerine inşa edildiği dil “diğer insanlara ve insan dışı varlıklara karşı çok sık manipüle edilir” (Hawkins, 2001: 49). Dilin bu şekilde kullanımı aynı zamanda ben/biz ve ötekilere dair bir imge, bir imaj inşasıdır. Bu yüzden Mitchell; Burke ve Lessing üzerinden imgenin ardındaki ideolojiye dikkati çeker. Ona göre “Burke ve Lessing, imgeyi irksal, toplumsal ve cinsel ötekinin işareti; hem aşağılama hem de korku nesnesi olarak ele alırlar” (1987: 151).

İdeoloji, dil ve tasvir ilişkisinde başka önemli bir detay ise her yazarın bir dilin içine doğduğu gerçeğidir. Yazar, toplumun bir bireyi olarak ne kadar özgür davranırsa davranırsın içine doğduğu dilin kendi üzerindeki gölgesinden kolay kolay sıyrılmaz. Barthes’in ifadesiyle dil “göstergeler sisteminin yarattığı gölge sayesinde, daha var olmadan önce, belli bir yapısı olan bir konuşmanın imajını empoze etmek içindir” (1990: 19). Bu gölge şüphesiz ki bir grubun, sınıfın, toplumun adandığı ideolojiden izler taşır. Ortada bunların adandığı bir ideoloji var olduğunda, dilde de bu ideoloji tarafından inşa edilmiş simgeler, sözcükler, anlatım tarzı, imgeler var olur. İdeolojiye yaslanan romancının tasvirde kullandığı dil böyle bir dildir. Barthes’ten aktarıldığı şekliyle “bütün ideolojilerden arınmış bir dil bulamıyoruz, çünkü böyle bir dil yok” (Aktaran Suleiman, 1993: 242). Barthes açısından çoğu zaman bu, yazardan önce dilin içinde, hatta dilin ötesinde vardır. Onun, “Yazı, tam tersine her zaman dilin ötesinde bir şeye kök salmıştır” (1990: 20) derken kastettiği budur. Çünkü yazarın içine doğduğu bir düşünce, kültür, simge ve imaj dünyası ile bunları üzerinde taşıyan bir dil vardır. Yazar, ideolojik bir tutumla var olandan sıyrılmadığında onun kişiye, diğer unsurlara dair tasvirleri, bunların yansıdığı bir tasvir olur. Bir ideolojiye yaslanıldığında, “nesneleşmiş formla uzlaşma veya ondan kaçınma” (Barthes, 1990: 4) gibi iki tutumla, yani önceden hazır olan şablona uyum veya ondan kaçınma gibi iki durumla karşı karşıya kaldığı zaman yazarlar, genellikle birincisini tercih ederler. İdeolojinin dilde/metinde açık veya

örtülü olarak yer alması bu şekilde gerçekleşir. Bu, Saussure’ın “kuralı koyan *dildir*. Söz ise bireysel kullanımdır” (Uçan, 2013: 13) şeklinde ifade ettiği şeye karşılık gelir.

Tasvirde kullanılan her sözcük de sadece sözcükten ibaret değildir. Said’e göre sözcüklerin “yaratabilecekleri etki, hatta bazı durumlarda kullanımları bile bir mülkiyet, otorite, iktidar ve zor kullanma meselesidir” (2016a: 139). Bu, şiddetin bir nevi metin, sözcükler yoluyla gerçekleşmesidir. Örneğin ideolojik bir tasvirde ötekinin, ötekine ait mekânın, bedeninin, kıyafetin aşağılayıcı, ötekileştirici sözcüklerle sunumu; metin yoluyla uygulanan bir şiddettir. Bu şiddet taraflıdır, ötekine yöneliktir. Zaten ideolojik tasvirin dili de taraflıdır. “Dil dünyası tarafsız olmaktan öte, doğası gereği ataerkildir ve bu yüzden Lacan, dili, ‘Babanın Kuralı’ olarak görür” (Smith ve Riley, 2016: 291). Lacan’ın baktığı yerden bakıldığında dil taraflı olduğu için ayıran, ayrıştıran bir yapıdadır. Zaten her dilde ayrımların, özellikle ötekilere dair olumsuz, ayrıştırmacı sözcük, deyim ve atasözlerinin varlığı göz önündedir. Çingenelere dair olanlar, dikkate değerdir. Hâliyle Calhoun’un ifadesiyle “ismi olmayan insanlar, benlik ve öteki, biz ve onlar arasında birtakım ayrımların yapılmadığı diller de kültürler de bilmiyoruz” (1994: 10). Özellikle anlatım, ideolojik bir kimliğe büründüğünde bu ayrımlar oldukça keskinleşir. İdeolojik tasvirler, bunun önemli örnekleridir. Sonuçta tasvirdeki her unsur “anlatıcının kişiliği ve bakış açısına göre şekil alır” (Aktaş, 2015: 71).

Özellikle ideolojik metinlerde “her anlam üretimi bir dışlama, seçme, farklılık ve karşıtlıktır” (Hamon, 1983: 96). Her dışlama bir mesafe inşasıdır. Böylece ben/biz tarafının ötekine baktığı yer; uzak bir yer, çoğunlukla empatinin ortadan kalktığı bir yer olur. Ben/biz tarafı açık renklerle yüceltilirken, öteki tarafa dair koyu renkler, olumsuzluklar bolca sergilenir. Adsız bırakmalar, lakaplar, abartmalar, tekrarlar, sürekli vurgulamalar, ötekine dair çoğu şeyden kısmalar, devamlı karşılaştırmalar, görmezden gelmeler, hazır kalıplar, duraklamalar, tereddütler, hep bir düzeltmeye ve onarıma muhtaçlıklar, önyargılar çokça görülen tutum ve örneklerdir. Burada öteki “*Ben*’i tanımlayan, tamamlayan niteliğiyle” (Korkmaz, 2014: 17) ele alınmaz. Aksine ben/bizden uzak, onun dışında, onun karşısına konumlandırılır. Hep dışarıdadır, ben/bize yabancı bir mültecidir, sürgündür. Çünkü “sürgün hiçbir zaman kendi yerinde değildir” (Said, 2016a: 36). O, hep içeriden birilerinin koyduğu yerde, evin dışındadır. Ona bakış da evin içinden dışarıya, bir sınırın öte tarafına bakıştır. Çünkü o, başkasıdır ve biz “başkalığı kolektif kimliğimize yönelik bir tehdit olarak şeytanlaştırma eğilimi”

(Kearney, 2012: 87) içerisindeyiz. Bu yüzden ötekine dair tasvirlerde hayvanlara ve bitkilere ait aşağılayıcı isim ve sıfatların kullanımı oldukça yaygındır.

Elbette tarihsel olarak ötekilerin ele alınışı çoğu zaman olumsuzluklar üzerinedir. Maziye gidildiğinde dünya tarih ve edebiyatında ben/biz ve ötekini karşıt boyutlarda tasvir eden epey örnekle karşılaşılır. Örneğin Eski Yunan'da "barbar" sözcüğü Yunanlı olmayanlar içindir. "Euripides ile birlikte 'barbar' ahlaki düşüklüğü içeren aşağılık bir alana işaret eder" (Kristeva, 1991: 51). Ben/biz tarafı içinse "Eski Yunanlılar, heykeltraşlar olarak, "ideal" veya "biçimsel" kişilikleri tasvir etmeye yatkın olmuşlardır" (Baker, 2015: 97). Başka bir örnekte "Panionlu Priscus, Attila'yı kısa boylu, geniş gövdeli ve kocaman başlı tasvir eder; gözleri küçük, sakalı seyrek ve kırçıl, burnu yassı ve cildi esmerdir" (Eco, 2014: 19). Atilla, fiziksel yönden bütün kusurları üzerinde taşır. Yine İlyada'da Thersites çarpık, bir ayağı sakat; omuzları göğsüne doğru eğimli; sivri uçlu başı çok az tüyle kaplı olarak tasvir edilir (Eco, 2014: 25). Çünkü daha alt bir sınıfa aittir. Benzer tasvirler *Binbir Gece Masalları*'nda da gözlenir. Eserde Arap ve Farslar iyi; Zenciler, Rumlar ve Kürtler kötüdür (Yücel, 2011: 5). N. Daniel ise Ortaçağ Hristiyan edebiyatı üzerine yaptığı dikkatli incelemelerde, İslam'la ilgili hakaret dolu ifadelerin olduğunu ortaya koyar (Hentsch, 1996: 63). İslam, hakaret edici, aşağılayıcı ifadeler üzerinden tasvir edilir. Başka bir örneği ise Said, Dante'nin *İlahi Komedya*'sından getirir. Eserde yazar, Hz. Muhammed'in ölümünü iğrenilesi bir şekilde sunar. Onun bağırsaklarını, dışkısını pervasız bir özenle betimler (2001: 78). Kısaca ben/biz ile ötekine yönelik karşıt tonlardaki tasvirlerin geçmişi çok eskilere gider.

İdeolojik tutumdan hareket edildiğinde her alandaki tasvirler benzer özelliklere bürünebilmektedir. Heykelde, resimde, sinemada, karikatürde, afişlerde olsun ben/biz ile ötekinin çizimleri farklılık göstermektedir. Örneğin, uzun süre ideolojik anlamda sınıf ve ırksal farklılıklardan beslenen Batı resminde üst ve alt sınıfın çizimlerinde radikal ayrımların olduğu (Leppert, 2017: 258) görülmektedir. Ben/biz ideal çizgilerle, ötekiler bambaşka çizgilerle yansıtılmaktadır. Şüphesiz ki bu resimlerin, ikonografların resme yaklaşımlarında olduğu gibi "sadece bakılmak için yapılmadığı söylenebilir" (Burke, 2003: 38). Çünkü renklerin, çizgilerin, biçimin arkasında ciddi anlamda ideolojik önyargılar yatmaktadır. Benzer ideolojik yaklaşımları sinemada da gözlemek mümkündür. Yüklenen metaforik anlamlara bakıldığında, geleneksel westernlerde siyah şapka kötüyü, beyaz iyiyi sembolize eder. Atlar Amerika'da hareket özgürlüğünü, silah

adaleti temsil eder (Knowles ve Moon, 2005: 108). İyiyi temsil edenler hep ben/biz ile, kötüyü temsil edenler hep ötekiler ile anılır ve tasvirlerde bu temel düşünceden hareket edilir. *Yüzüklerin Efendisi*'nde "Orklar, çekik gözlü, olduğu kadar karanlık ve esmer olarak tasvir edilir" (Knowles ve Moon, 2005: 108). Frodo ve arkadaşları ise aksine güzel, sevimli, sıcak çizgilerle sunulurlar. Nazi Almanya'sında Riefenstahl'ın yönettiği "*İradenin Zaferi*" (1935) adlı propaganda filmi ideolojik tasvir açısından dikkat çekicidir. Gökyüzünden yeryüzüne iniş sahnesinde Hitler; yukarıda, üstte, yüce olarak tasvir edilir. Onun, bulutların arasından yeryüzüne inişi, adeta bir vahyin, bir peygamberin inişi şeklinde sunulur. Kitleler ise altta/aşağıda sadece bir kalabalıktan ibaret görülür. Yönetmenin gözünden Hitler ve kalabalık ideolojik bir şekilde yansıtılır. Burada bir gerçeklik değil, ideolojik anlamda tasarlanmış bir gerçeklik sunulur. Zaten "*İradenin Zaferi*"nde belge (görüntü) yalnızca gerçekliğin kaydı değildir; gerçeklik görüntüyü hizmet etmesi için oluşturulmuştur" (Sontag, 2008: 212).

Hollywood sinemasında ABD ordusunu yeni rollerde tasvir eden, iyi savaşı diriltmeye çalışan filmlerden (Keeton ve Scheckner, 2013: 34) Rambo'lar eksik olmaz. Rambo'lara karşılık ötekiler ise vahşiler şeklinde tasvir edilir. Çünkü ideolojik anlamda savaş; güçlü, koruyucu, kurtarıcı, medeni, kahraman bir millet ile vahşilerin savaşı olarak sunulur. Yine Türk sinemasında özellikle tarihsel filmler ve dizilerde ben/biz ve ötekilerin sunumu çoğunlukla mutlak karşıt tonlar kadar farklıdır. Ötekiler; gerek davranış biçimleri, gerek kin ve nefret üzerine inşa edilmiş konuşma tarzları, gerekse fiziksel görünümleriyle sürekli bir iticilik, çirkinlik, hatta iğrençlik üzerinden sunulurlar. İdeolojik tasvire farklı alandan bir örneği de Sontag, Riefenstahl'ın *The Last of The Nuba* adlı kitap albümü üzerinden verir. Ona göre albümde Afrika insanı "uygarlıktan uzak yaşayan bir halkın portresi" (2008: 214) üzerinden tasvir edilir. Mbembe ise Kamerun karikatürleri üzerine eğilir. Ona göre karikatürler sadece görsel değil konuşma alanına da aittir ve "bu konuşma kendisini yalnızca kendisi için veya gerçeği betimleme, anlatma ve temsil etme şekli olarak değil, aynı zamanda belirli bir ikna, hatta şiddet stratejisi olarak ifade eder" (2021: 184). Sonuçta ideolojik tasvir de metin vs. yoluyla gerçekleşen bir şiddeti barındırır. Çünkü çoğu zaman gerçekte ötekilerin, üzerlerinde taşımadıkları nice olumsuz sıfat; onların hisleri, düşünce dünyaları, hayalleri vs. dikkate alınmadan, yazarın zihninden onlara giydirilir.

İdeolojik tasvir, arka plandaki ideolojiye yaslı tasvir olduğuna göre bu tasvirin nasıl işlediğiyle ilgili burada birkaç ideoloji, ideoloji-tasvir bağlamında örnek olarak incelenebilir. Milliyetçilik ve onun ürünü ulus devlet bu bağlamda önemli bir örnektir. Sonuçta hem ulus devlet anlayışında hem milliyetçilikte ben/biz ve ötekiler vardır. Ben/bizin genellikle yüceltildiği bu anlayışta çoğu zaman ötekilere ait unsurlar görmezden gelinir, kötülenir, hatta kimi zaman düşmanlık vs. üzerinden okunur. Çünkü bu anlayışlar çoğunlukla “dünyayı ‘biz’ ve ‘onlar’ arasında bölen ‘hayali cemaatlerin’ mitsel birliği” (Yuval-Davis, 2014: 56) üzerinden hareket eder. Vurgulanan cemaatlerin inşası; cemaati, diğerlerinden farklı kılan, onlara üstün kılan unsurların öncelenmesi üzerindendir. Özellikle milliyetçiliğin ve ona bağlı olarak ulus-devletin yükselişiyle “insanlar ve toplumlar giderek kendilerini diğerlerinden farklı kılan özelliklerini aramaya, bunları ortaya çıkarmaya, bunlar üzerinden kendilerini ifade etmeye başlamıştır” (Erol, 2016: 21). Burada ister istemez ben/biz ve ötekilere yaslı bir zemin üzerinden hareket edilir. Elbette bu, sadece ulus devletlerini inşa edenlerde değil, buna gecikenlerde de görülür. Tekelioğlu, sömürgecilik sonrası toplumlarda ulus-devlet inşasındaki gecikmenin sömürgeci öteki üzerinden açıklandığını, bu yüzden söz konusu toplumların ulusal kanonunun kötü ve engelleyici ‘öteki’yi tanımlayan edebî metinlerden oluştuğunu dillendirir (2003: 71). Çünkü ulus devlet veya milliyetçilik aynı zamanda ben/biz kimliği ile öteki kimliklerin inşasıdır. Ayrıca “kimlik asla ‘tamamlanmaz’; aksine, sürekli inşa edilir” (Schick, 2000: 17). Neticede zihin, düşünce, ideolojiler sürekli bir değişimin içindedir. Her değişim, kimliklere yeni unsurların eklenişini getirmektedir. Bir kimliğin inşa süreci, bu şekilde hep devam eder.

Kimliğin inşasındaki devamlılıkta hep ötekine, başkalığa ihtiyaç vardır. Çünkü “kimliğin inşası başkalığın inşasından ayrılamaz (...) Kendimize ve başkalarına kim olduğumuza dair hikâyeler anlattığımızda, kim olmadığımızı da söylemiş oluruz” (Schick, 2000: 19). Merkez kimliğe dair beyaz hikâyeler; aynı zamanda merkez kimliğin siyah olmadığına, öteki kimliklerin siyah olduğuna dair hikâyelerdir. Bu hikâyelerde açık açık veya örtülü olarak ötekilerin kimliği barınmaktadır. Mekâna yansıma da benzer bir şekilde olmaktadır. Ben/biz veya ötekinin mekânı farklıdır. Çünkü “kimlik ve başkalık, ‘biz’ ve ‘onlar’ kavramları, mekân algısıyla, yani ‘bura’ ve ‘ora’ kavramlarıyla yakından ilgilidir” (Schick, 2000: 21). Böylece bura ve oraya dair anlatılar ve tasvirler farklı zeminlere oturur. Ayrıca “bura ile ora arasındaki karşıtlık,

salt bir mekân algısından daha çok özne'nin farkındalığı ile ilgilidir" (Özher, 2022: 334). Farkındalığın yaslandığı bir zemin ise şüphesiz ki ideolojidir. Neticede ideolojik zemine oturan yazarın zihni, ideolojinin standartlarıyla doğru orantılı hareket eder. İdeolojik standartlarda sadece kişi, mekân değil diğer unsurlar da aynı standartlar üzerinden sergilenir. On sekizinci yüzyıl sonrasında ulusçu zihinlerce inşa edilen standartlar böyle bir noktadadır. Örneğin ben/bize ait "beden ve ruh, dış görünüş ile içsel erdem; her parçanın yerinde olduğu mükemmel bir yapı" (Mosse, 1996: 5) olarak sunulur. Bunu, ideolojik zemin üzerine inşa edilmiş romanlardaki beden tasvirlerinde rahatlıkla gözlemek mümkündür. Çünkü tasvirlerde çoğu zaman beden erildir; güç, kuvvet ve uzuvların mükemmel uyumu üzerinden sunulmaktadır.

İdeolojik tasvirin, arka zemindeki ideolojiye yaslı olarak nasıl işlediğiyle ilgili olarak Avrupa Merkezilik başka önemli bir örnektir. Bu bakış da ideolojik olarak ben/biz ve ötekilerin inşasına, sunumuna yaslıdır. Merkeze yerleştirilen ben/biz; şüphesiz ki ezeli, örnek, gelişmiş, modern Batı'dır. Çünkü Samir Amin'in deyişiyle; Avrupa-merkezciliğin, egemen kültürün biricikliğini ve tekillikini korumuş bir "Ezeli Batı" kurmacası yaratması, aynı ölçüde Doğu ya da Doğulular gibi keyfi "başkaları" kurmacasının yaratılmasını da beraberinde getirmiştir (2014: 104). Bu anlayışta Doğu ve Batı hem fiziksel hem de ruhsal bir uzaklıkta görülmüştür. Çünkü anılan anlayış bir tarafın üstünlüğünden, medeni ve gelişmiş oluşundan hareket etmektedir. Hâliyle öteki ise karşıt özellikleri yüklenmektedir. Hobson'a göre 1700 ile 1850 yılları arasında Avrupalı zihinler dünyayı iki karşı kampa ayırıyor ya da buna zorlanıyorlardı. Yazar; Batı'nın Doğu'ya karşı oryantalist ve ataerkil yapılanmasını yansıtan şemalarda, Batı'nın yenilikçi, becerikli, bilimsel, akıl odaklı, özgür, anlayışlı, dürüst, medeni gibi sıfatlarla; Doğu'nun ise taklitçi, pasif, cahil, akılcı olmayan, tembel, dengesiz, beden odaklı, esir, despot, ahlaksız, barbar, geri gibi sıfatlarla çizildiğini dile getirir. Yazara göre kategorilerde Batı erkek, Doğu ise kadın olarak yapılanmıştır (2011: 23-24). Elbette bu anlayış, temel olarak gelişmişlik gelişmemişlik karşıtlığını da içerir. Olumlu sıfatlar gelişmiş olanla, olumsuz sıfatlar ise gelişmemiş olanla ilgili kullanılır. Gelişmemiş olanlar adeta tarih dışıdır. Sonuçta Avrupa Merkezci anlayış, tarihi, taş devrinden maden devrine, oradan yeniçağlara doğru bir ilerleme, bir gelişme çizgisi, varsayımı üzerine kurar. Trouillot'ın tespitiyle "Batılı olmayan tüm toplumların özü itibarıyla 'tarih dışı' olarak tasniflenmesi, tarihin çizgisel ve birikerek ilerleyen bir

zamana ihtiyaç duyduğu varsayımına dayanır” (2015: 35). Avrupa Merkezci anlayış böylesi karşıtlıklar, Batı ve Batı dışı karşıtlığı üzerine inşa edildiği için, bu anlayışa yaslanan eserler, eserlerin tasvirleri aynı doğrultuda hareket eder. Çoğunlukla bir taraf sıcak bir çerçeve ile sunulurken, diğer taraf soğuk bir çerçeve ile sunulur.

Elbette diğer ideolojilerin tutumları da milliyetçiliğin, Avrupa Merkezci anlayışın tutumundan çok farklı değildir. Hemen bütün ideolojik tutumlarda ben/biz veya ötekilerin sunumu, tasviri ciddi karşıtlıklar içerir. Çoğunlukla karşıtlıklar keskin hatlarda, tonlarda olur. Çünkü ideolojik tasvirde “aşağılayıcı üslup, metafor ve abartı gibi retorik araçlar, inkâr ve ayrıcalığa dair semantik hamleler (...) gibi metnin birçok özelliği; altta yatan ideolojiler ve önyargı tutumları temelinde açıklanabilir ve betimlenebilir” (Van Dijk, 2019: 463). Sonuçta ideolojiler kendi doğrulukları, haklılıkları, biriciklikleri üzerinden hareket ederken bir merkez inşa eder ve buradan merkezin dışına bakar. Bu bakış ise merkezdekine ve merkez dışındakine aynı şekilde hitap etmez. Wallerstein’in deyişiyle “teorik haklı gösterme biçimi inceliklidir, çünkü düşük statüye sahip olanlarla olmayanlara aynı anda ama farklı şekillerde hitap eder” (2013: 95). Tasvir de okura bir hitap şekli olduğuna göre kastedilen iki karşıt kimlik çok farklı şekillerde hitaba konu olur. Çünkü hitabın yaslandığı zemin ideolojiktir.

Bir ideolojinin tasviri ne derece şekillendirebildiğinin çarpıcı örneklerinden biri, şüphesiz ki oryantalizm (şarkiyatçılık) ve kolonyalizmdir. Oryantalizm ve kolonyalizme yaslı edebiyat dışı metinler ile edebî metinler, ciddi oranda ideolojik tasvir örnekleri içerir. Örnekler oldukça dışlayıcı, ötekileştiricidir. Zaten “tarihsel emperyalizm deneyi, sömürülen açısından köleleştirme ve dışlama gerektirmiştir” (Said, 2015: 26). Kolonyalist, oryantalist açısından sömürülenler bütün ıkellekleri, geriliği, olumsuzluğu üzerlerinde taşır. Onların beden yapılarından kıyafetlerine ve renklerine kadar her şey iticidir, çirkindir. Ötekilere ait mekânlar da benzer çizgilerdedir. Çünkü “sömürge halkının şehri, büzülmüş, diz çökmüş bir şehirdir, pisliğe gömülüdür. Pis zencilerin ve Arapların bölgesidir” (Fanon, 2011: 45). Bu anlatımların ve tasvirlerin arkasında şüphesiz ki anılan ideolojiler yatar. İdeolojiden hareket edildiği için Afrika ve Afrikalı tasvirleri, “Afrika ile ilgili söylenenler, hemen her zaman hayvanla ilgili bir meta metin çerçevesinde sarf edilmektedir” (Mbembe, 2021: 4). Tutuma göre onlar, onların mekânları vs. bu dünyana, berideki dünyaya değil; öteki, başka dünyalara aittir. Böylesi bir yaklaşıma, tasvire örnek olarak Conrad’ın *Karanlığın Yüreği* romanı verilebilir.

Said'e göre Conrad emperyalizmi eleştirse de "anlattığı Afrika, Asya ya da Amerika yerlileri bağımsız olabilecek yetide değil" (2016b: 59). Said açısından bu, salt fotoğrafik bir yansıtma değildir. Çünkü romanda dünyanın karanlık yerlerine ve halklarına ışık götürmeye yönelik göndermeler (2016b: 64) yer alır. Hâliyle bir taraf karanlık, ışığa muhtaçlık üzerinden tasvir edilirken, diğer taraf ışık ile, aydınlık ile tasvir edilir.

Said, oryantalist bakışa başka bir örnek olarak Kipling'in *Kim* romanını verir. Ona göre Kipling'in beyaz adamı İngilizleri yansıtır. Çünkü derilerinin asıl rengi onları, çarpıcı, kuşkuya yer bırakmayacak bir biçimde yerliler dünyasından ayırır (2001: 238). Tasvir, ideolojik anlamda bir üstünlüğü ima eder. Kolonyal, oryantalist romanlar Afrika ve Afrikalılara, onların mekân, kıyafet vb. özelliklerine dair, az veya çok, aşağılayıcı, ötekileştirici tasvirler içermektedir. Bu tasvirlerde ötekiler hep çirkindir, kötüdür. Onların/ötekilerin vahşilik üzerinden tasvir edilen inançları da bundan payını alır. Bu tasvire "paganizm eşittir vahşilik gibi sahtekarca denklemler üreten" (Cesaire, 2005: 67) sömürgeci mantık hâkimdir. Sömürgeci mantığa göre onlar geridir, medeniyetten uzaktır, vahşidir, kirlidir. Onlara ve oralara gitmek aynı zamanda, oralara ve onlara medeniyet, güzellik, temizlik götürmektir. Onların insan dışı özellikleri; insani (!) özelliklere muhtaç haldedir. Böylece vicdanlar rahatlatılmış olmaktadır. Çünkü "Loti'de olduğu popüler romanlarda zencilere atfedilen aşağılık/bayağılık, Avrupa'nın Afrika'yı rahat bir vicdanla fethetmesine ve yönetmesine yardımcı oldu" (Hargreaves, 1981: 45). Zaten eserlerde "vahşi olarak nitelendirilen zencilerin ve kızılderililerin sunuluş tarzı" (Azim, 1993: 41) da buna yardımcı olmaktadır.

Oryantalist, kolonyal edebiyatta Afrika ile ilgili olarak tasvir edilen merkez kişilik zencidir, siyahidir. "Zenci her şeyden önce oldukça rastgele gelişmiş, nerdeyse çıplak organlar kümesidir: kabarık saç, düz burun, kalın dudaklar, yara dolu yüzler. O, iğrenç kokar" (Mbembe, 2021: 239). Sömüren bakışta; merkezden dışarıya, uzağa doğru hareket eden bakışta zenci bütünüyle insan dışı bir varlıktır. Elbette bu tasvirler kimi zaman Afrika ve Afrikalıya dair bazı bilimsel (!) araştırmalara yaslanır. Örneğin François Bernier, 24 Nisan 1684 tarihli *Le Journal Des Scavants*'ta, karşılaştığı insan ırklarının tipolojisine dair her ırka ait bazı özellikleri sıralar. O, Afrikalıların saçlarını Barbet cinsi köpeklerin tüyleriyle, Laponlar'ı aşağılık hayvanlar olarak tasvir eder (Breton, 2018: 93). Buffon ise, *Historie Naturelle*'de Afrika yerlisi Hotanto kabilesini tasvir ederken onları saç ya da kıvrır kıvrır yünle kaplı bir baş, kalın ve çıkık dudaklar,

aptal yabani bir bakış, kıllı kulaklar, kara ya da sepilenmiş deri gibi sert bir cilt, uzun kalın ve kirli tırnaklar, (kadınları) dizlere kadar sarkan memeler, çerçöpün içine yatmış çocuklar, iğrenç ve kötü kokular ile tasvir eder. Aynı yazar, Afrikalılarla ilgili “orangutan” benzetmesini kullanır (Breton, 2018: 95-96). Yalnızca klişelerle beslenen Kuzey’in kurgusunda da zencilerin görmezden gelinmesi (Locke, 2000: 272) tesadüf değildir. Bazen onlar tasvir edilmeye bile layık görülmezler.

Fludernik, ötekilerin yansıtılış biçiminde iki tür oryantalizmden bahseder. Ona göre “açık oryantalizm, Doğu’dan gelen yerlilere karşı kullanılan ayırt edici klişelere (sinsi, boş, korkak yerli) odaklanırken; gizli oryantalizm, oryantal ötekinin çok olumlu imgeleri gibi görünen şeylere (egzotik, çekici, şaşıla, zengin, dövüşçü gibi) odaklanmıştır” (2007: 267). Benzer bir tespitle Ahmet Sait Akçay, “Sömürgecilik kara kıtayı ötekileştirirken argümanlarını Afrika’nın yokluğu, insanın hayvansılığı ve manzarasının olağanüstü çarpıcılığı üzerine kurdu” (Akçay, 2021: 18) der. Olumlu gibi görünen egzotik gösterme aslında “egzotik olanın şeyleştirilmesini” (Krishnan, 2014: 28) içerir. Egzotik, büyüleyici, ilginç gibi sunumlarda sadece bakan vardır. Ortada bakılan, bakılanın kendi dünyası, hayalleri, umutları, bakış açısı, görüşü yoktur. Örneğin Afrika ve Afrikalı, kendini temsil yetisinden mahrum bırakılır. Çünkü onlar adına, onların yerine konuşan yazarlar vardır. Tasvirler de yazarların yaslandığı merkez üzerinden gerçekleşir. Burada egzotik ötekini, metalaştırılmış nesneye dönüştürmek (Krishnan, 2014: 28) gibi bir durum söz konusudur. Ayrıca ötekileştirilen, nesneleştirilen söyleme, kimi Afrikalı yazarlar da kapılır. Mbembe’ye göre “bir Afikalının, Afrika ile ilgili yapacağı herhangi bir yorumun temelinde, Afrika’ya dair önceden üretilmiş bir söylem vardır” (2021: 9). İçselleştirilen bir bakış onların bakışına hükmeder, ötekileştiren bakış, onların bakışının yönlendiricisi olur.

Oryantalist, kolonyalist bakış üzerine inşa edilen romanlarda mekân olarak Afrika kıtasının efemine kılınması da dikkate değerdir. Busia, imparatorluk ve sömürge zihniyetine yasal romanlarda Afrika kıtasının bir erkek tarafından fethedilecek bir kadın olarak tasvir edildiğini, bunda amacın beyazın üstünlüğünü kodlamak olduğunu söyler. Busia, çoğunlukla erkek yazarlarca yazılan bu romanlarda Afrika’nın sıcak bir fahişe gibi tasvir edildiğini ifade eder (1986: 362). Kısacası kıtanın bedeni kadınlştırılır ve öyle sunulur. Ayrıca Busia, romanlarda siyah kadının dile getirilmediği, sadece bir

boşluk olarak sunulduğu iddiasındadır (1986: 369-370). Dolayısıyla onun kendine ait bir kimliğinden bahsedilemez.

Vurgulanan ideolojik zemine, bakışa yaslı tasvirlerden, Şarklılar da bir bütün olarak paylarını alır. “Şark, Avrupa’nın sadece komşusu değildir; Avrupa’nın en büyük, en zengin, en eski sömürgelerinin mekânı, uygarlıkları ile dillerinin kayağı, kültürel rakibi, en derin, en sık yinelenen öteki imgelerinden biridir” (Said, 2001: 11). Bir öteki imgesi olarak Şark ve Şarklı, özellikle ideolojiye yaslı metinlerde, romanlarda hep olumsuz bir imaj ile tasvir edilir. Örneğin Lord Cromer Şarklıları budala, aşırı dalkavuk, dümen çevirici, uyuşuk gibi sıfatlarla sunar (Said, 2001: 48). Bu konuda Flaubert’in tasvirleri de dikkat çekicidir. Flaubert, Mısır civarında gemide bir Arap gemicinin hareketlerini “bir maymun gibi sallanıyordu” (2018: 137) şeklinde tasvir eder. Burada Flaubert, bilinçaltına işlenmiş olan, ötekilere dair maymun-muz ilişkisinden hareket ediyor gibidir. Sonuçta ideolojilerin bireysel ve toplumsal bilinçaltına işleyen yönü varlık sahasındadır. Aynı Flaubert, Mısır’da bir yerleşim yeri olan Korosko’da gördüğü kadınları “Korosko kadınlarının pisliği. Ağızlarında sulandırdıkları koyun yağını saçlarına sürüyorlar; saç tutamları bu yağla öyle bir şekilde yapıştırılmış ki bunların saç olduğuna inanmak güç; siyah kirler derilerinin üzerinde tabakalar hâlinde duruyor” (2018: 140) şeklinde tasvir eder. Ayrıca böylesi ideolojik tasvirlerde Şark ve Şarklılar; Afrika ve Afrikalılar gibi çoğu zaman dişil unsurlar üzerinden sunulur. Şark’a dair anlatılarda oranın “bir şehvet yatağı olduğu”na (Kabbani, 1993: 13) dair ifadeler fazladır. Said’e göre “Şarklı daima dişil olarak betimlenmiştir; zenginlikleri doğurgandır, temel sembolü şehvetli kadın, harem ve despot yöneticidir” (2015: 218). Şark’a, Şarklıya dair tasvirlerden Şarklının inancı da payını alır. Şark’a dair edebiyatta İslam’ın tasviri; önyargılar, genellemeler, aşağılamalar ile iç içedir. Bangura’nın tespitiyle Avrupa yazınında İslam’a karşı derin bir önyargı vardır (2000: 23). Bangura’ya göre aynı şey, Sahra-altı Afrika romanlarında da geçerlidir (2000: 36).

Dünyada ideolojik tasvirlerle çarpıcı başka bir örnek Amerika’dan gösterilebilir. Örneğin kurguda meleze uygulanan muamelenin, büyük ölçüde tarihsel ve toplumsal arka plan tarafından şartlandırıldığı (Bullock, 2000: 281) görülür. İdeolojik şartlanma, beraberinde klişeler üzerine inşa edilen tasvirleri getirir. İnandırıcı ve geçerli tasvirler olsa da melezlerin birçok klişe ile ele alınması (Davis, 2000: 317) bunun bir örneğidir. Yine Kızılderililerin tasviri, Amerikan metinlerinde melezlerin tasvirinden çok farklı

değildir. Lynch'in, *The Spanish American Revolutions*'dan aktardığı örnek dikkate değerdir. Örnekte Kolombiyalı liberal Pedro Fermin de Vargas'ın Kızılderililer hakkında tespitleri vardır. Vargas'a göre tarımlarını geliştirmek için onları İspanyollaştırmak gereklidir, çünkü onların aptallıkları, aylaklıkları ve normal insan çabalarına karşı ilgisizlikleri, onların dejenere bir soydan geldiklerini düşündürmektedir (1986: 261). Amerikan metinlerinde ötekilere dair dikkat çekici bir tasvir örneği de *Ya Hep Ya Hiç* romanındadır. "Hemingway'in anlatıcısı okura seslenirken siyah karakterin adını kullanmak yerine ondan 'zenci' diye söz eder" (Morrison, 2019: 54). Bu tasvirde "öteki" hem zenci olarak sunulmakta hem de adsız bırakılmaktadır.

Elbette ideolojilerin, tasviri nasıl şekillendirdiğinin örnekleri sadece Batı edebiyatından, Amerika edebiyatından, Afrika'ya ve Şark'a dair örneklerden ibaret değildir. Hemen hemen bütün bölge edebiyatlarından bunun örnekleri gösterilebilir. Türk edebiyatı da bunun içerisinde. Akçay, buna bir örnek olarak Ahmet Mithat'ın *Rikalda Yahut Amerika'da Vahşet Alemi* romanını gösterir. Romanda Aztekler için yüzlerce kez "vahşi" sıfatı kullanılır, onlar insan dışı bir kategoride değerlendirilir (2021: 56). C. Şahabettin ise, *Afak-ı Irak*'ta, Bağdatlı çocukları "(D)onsuz, başları açık, ayakları çıplak çocuklar (...) hadakatlarında sırttan bir şeytanet (...) her birinin başında hacıyatmaz kadar bir dimağ ve çekirge gibi bir zeka" (Aktaran Mignon, 2009: 23) şeklinde tasvir eder. Başka bir örneği ise Caliban üzerinden Orhan Koçak dillendirir. Koçak'a göre Nurullah Ataç ve Cemil Meriç; Caliban figürünün kaynağında, Avrupalı istilacılar tarafından köleleştirilen Yeni Dünya yerlisinin olabileceğini hiç düşünmemişlerdir. Caliban ikisi için de ayaktakımıdır (2018: 13-14). Burada Caliban'a Batılı gözle bakılmakta ve Caliban bu gözün penceresinden yansıtılmaktadır. Türk edebiyatından başka bir örnek ise Dayıoğlu'ndan gösterilebilir. O, "*Kenya'ya Yolculuk* kitabında, Afrika'ya yolculuğu eski çağlara seyahat gibi anlatır" (Akçay, 2021: 65).

İdeolojik tasvire örnekler, sadece Batı'dan Doğu'ya, Afrika'ya ideolojik bakışı içeren örneklerden ibaret değildir. Doğu'dan Batı'ya yönelik ideolojik, tepkisel zeminlerden hareket eden bakışlara da epey örnek verilebilir. Üstelik "tasvirler -genel olarak-aşırı derecede subjektif"tir (Akyüz, 1979: 48). Türk edebiyatında da bunun örneklerine rastlanmaktadır. Bozdağ'ın "Ortaçağın aristokrasi üzerine kurulmuş batı dünyası, büyük bir çöplüğe dönüşmüştü; bu çöplüğü Hristiyanlık inancı, değerli bir şal gibi örttüğü için, kendisi de kokuşup çürümeğe yüz tuttu" (1987: 58) şeklindeki tasviri

buna örnek verilebilir. Bozdağ'ın tasvirinde ileri derecede aşağılayıcı ifadelerin kullanıldığı görülmektedir. Bu, Batı'nın hep ezen, Doğu'nun ise ezilen bir imaj üzerinden okunmasıyla ilgilidir. Bununla ilgili olarak Göle "mağduriyet tuzağına düşmek"ten (2011: 157) bahseder. Mağdur, kendine has bir mağduriyet dili inşa edebilir. Bu dilde bir tarafta mağduriyetin kaynağı, diğer tarafta ise mağdur olan vardır. Mağdur olanın mağduriyeti, mağduriyete sebep olandan kaynaklı olduğu için, burada, mağdur olanın sempati, mağduriyete sebep olanın ise nefretle çizildiği bir dil doğabilir.

Doğu'dan Batı'ya bakışı içeren ideolojik, tepkisel nedenlerden kaynaklı tasvirler de buna benzer şekilde çoğu zaman siyah beyaz çizimlere yastır. Örneğin Türk romanında çizilen Batılı, Yunan, Ermeni vs. imajı genellikle bu yöndedir. Gürbilek'in "Avrupalı yazarların Doğu imgesiyle kendini bazen Batılı, bazen Doğulu, bazen Doğu-Batı sentezcisi sayan Türkiyeli yazarların Batı imgesi arasında nasıl bir fark, aynı zamanda nasıl bir benzerlik var?" (2016a: 18) sorusu bu noktada dikkat çekicidir. Kemal Tahir "Ben romanlarımı, Batılı efendiye (...) 'Berri bak hayvan! Soyguncu olduğun için bunalımdasın! Seni bu bunalımdan ya ölüm kurtarır ya soygunculuğa karşı çıkman! Bak sana senden üstün insanı gösteriyorum!'" (1989: 34) derken bir Batılı yazardan çok farklı hareket etmez. Sonuçta ideolojik anlamda tasvire aynı nefret dili hâkimdir. Gürbilek, Türk edebiyatında Batı'yı dışıl, Doğu'yu eril gören tavırları söz konusu edinir. Buna Tanzimat yazarlarının "Asya'nın akl-ı pirânesiyle Avrupa'nın bıkır-ı fikrinin izdivacı" yaklaşımı ile Safa'nın "iki medeniyet arası birleşmeyi 'zıfaf döşegi' olarak tasvir eden yaklaşımını örnek gösterir (2016a: 181). Bu yaklaşımlarda Doğu eril, Batı ise dışıl çizgilerde tasvir edilir. Ayrıca tasvirlerde, Türk romanında uzun yıllar işlenen Doğu-Batı çatışmasından yansıma yerli Doğulu, yaban/efemine Batılı tipler dikkate değerdir. Somuncu'ya göre "tam bir asrı aşkın bir süre Türk romanı bu yerlilik-yaban karşıtlığı üzerine yoğunlaştı" (2010: 188).

Çalışmanın ana konusu olan 1920-1970 arası Türk romanı da ideoloji tasvir ilişkisi açısından oldukça dikkate değer örnekleri barındırmaktadır. Dönem büyük siyasi, tarihsel, ekonomik, toplumsal, ideolojik dönüşüm ve travmalarla iç içedir. Büyük dönüşüm ve travmaların olduğu ortam ve dönemlerde düşüncede, eylemde, yaklaşımlarda, bakış açılarında karşıtlıkların, çatışmaların olması kaçınılmazdır. Bu karşıtlıklar, çatışmalar; ideolojik karşıtlıkları, çatışmaları da içerir. Çünkü her ideoloji kendine bir zemin inşa eder ve oradan ötekilere, öteki ideolojilere bakar. Berktaş'a göre

“imparatorluktan Cumhuriyet’e geçişe eşlik eden Doğuculuk/Batıcılık eksenindeki tartişma Türkiye toplumunu çeşitli biçimlerde ifade edilen (eski/yeni, geleneksel/modern, sağ/sol, resmi/teki, İslamcı/laik vb.) kutuplara böldü” (2018: 150). Bu kutupların arkasında dönem ideolojilerinin, ideolojik çatışmaların etkisi fazladır.

İncelenen tarihsel aralıkta özellikle Kemalizm, Modernleşme, Trk, Turancılık, Halkçılık, Laiklik, Devletçilik, Toplumculuk, Kyc, İslamcılık, Marksizm, Materyalizm gibi ideolojiler ön plandadır. Her ideoloji sonuçta bir iddiadan yola çıkar. Yaslanılan her iddia ise ideolojiye adanmış olan ben/biz ile ideolojiye karşıt olan ötekileri içerir. Örneğin “Modernleşme Atatürk tarafından asrileşme, muasır medeniyet seviyesine erişme veya garphılaşma terimleriyle ifade edilmiştir” (İnalcık, 2004: 101). Bu iddia asri, medeni olan berikiler ile asri, medeni olmayan ötekileri içerir. İdeolojik romanlarda benzer bir tutum sergilenir. Sonuçta her ideolojinin romancısı kendisine biçtiği veya kendisine biçilen bir misyondan hareket eder. K. Özgüç, yeniliklerin halka edebiyat üzerinden benimsetilmesi tecrübesinin bilinçli ve ısrarlı olarak gerçekleştirilmesinden söz eder (2018a: 94). Ciddi oranda bir yazar kitlesi, romanı buna araç kıliverir. Reşat Nuri ve Yakup Kadri’nin uluslaşma aşamasına destek olmak için yazdıkları ideolojik romanlar (Esen, 2020: 123) bunun çarpıcı örnekleridir. Böyle olduğunda yazarların tasvirleri bu amaca uygun gerçekleşir. Sonuçta her yazar, ideolojik bir noktadan, merkezden hareket etmektedir.

Sözü edilen hareket noktası, Bourdieu’nun kavramıyla bir “Kültürel Sermaye” olarak görülebilir. Bu, kendine has bir merkezi veya elit noktayı inşa etme ve buradan merkezin dışına bakmadır. Kişiler, eşyalar, kıyafetler kültürel sermaye ile değerlendirilir. Bu noktada ben/biz, kültürel sermayesi ile teğine bakar, onu değerlendirir, sunar. Romanlarda; kendine has bir kültürel sermaye ile büyümüş olan bir Marksist, Kemalist veya Milliyetçi kahramanın Anadolu’ya gidince yaşadığı şokun temelinde de çoğunlukla bu sermaye yatar. Çünkü Anadolu’da öncelikle kendilerine has olan bir kültürel sermaye ile ötekilere; ötekilere ait unsurlara bakarlar. Bunu tekiler, öteki unsurlar üzerinde bulamadığında ise bir çok durumunun içine düşerler. *Yaban*’da Ahmet Celal’in zihnindekiler ile karşılaştıklarının bir türlü rtşememesi böyle bir durumdur. Kahraman, değiştiremediği, dönüştüremediği, kendi kültürel sermayesine brndremediği kişileri ötekileştirerek tasvire konu eder. Dolayısıyla okur, ideolojik bir tasvirle karşı karşıya bırakılır.

1920-1970 arası Türk romanı ideoloji tasvir ilişkisi açısından, “Ahmet Celal’in bakışı” denilebilecek bakışın ürünü çarpıcı örneklerle dolu bir dönemdir. Tasvire dair bu çarpıcı örnekler, romanın, dönem ideolojilerine araç kılınmasının bir sonucudur. Kişilerin, mekânların, bedenlerin, kıyafetlerin ve diğer unsurların sunumunda ideolojik tutumlar rahatlıkla görülür. Bu noktada Alev Alatlî’nin karakter ve mekân sunumları ile ilgili tespiti dikkate değerdir. Alatlî, Türkiye’nin romanda bir fetret devri geçirdiğini, bu fetret devrinde, romancının, ideolojisine hizmet etmek kaygısıyla yazma yoluna gittiğini söyler. Ona göre bunun neticesi ise okurun birebir ilişki kuramadığı ‘karton’ karakterlerin, tanıyamadığı mekânların, akıl erdiremediği düşünce biçimlerinin ortaya çıkmasıdır (1994: 36). Alatlî’nin dile getirdiği duruma çarpıcı bir örnek olarak “*Yeşil Gece*”, “*Yaban*” gibi romanlar gösterilebilir. *Yeşil Gece* ve “*Yaban*, Türk inkılabının döğüşmek ve mutlaka yenmek mecburiyetinde olduğu bütün menfî unsurları içinde taşır” (Tör, 1933: 48). Döüşme, yenme mecburiyetinin olduğu bir zeminde, ben/biz ve ötekine ait iki farklı kutbun ortaya çıkması kaçınılmazdır. Bu iki karşıt kutupta ben/biz tarafını aydınlar, ötekini inkılap düşmanı gericiler temsil eder. Burada Lukacs’ın tespitiyle yazar, tek boyutlu bir dünya yaratır ve tek boyutluluk, yaşamın diğer bütün yönlerini, temsil tarzıyla ilgisiz ve değersiz olarak dışlar (1971: 10). *Yeşil Gece*’de Şahin’in ütülü, kolalı gömleğinin karşısında sarık kirli ve değersiz bir unsur olarak dışlanır, sunulur. Mekân olarak Sarıova da değersiz kılınarak dışlanır. Çünkü eserin hemen girişinde köpeklerle çocukların birlikte oynadığı bir çamur deryası ile tasvir edilir, damgalanır.

Ben/biz tarafının karşısında yer alan öteki bir şekilde “damgalanmış” olandır (Goffman, 2019). Damgalanmış olanlar ise kendi kimlikleriyle değil, yazarın zihnindeki şema üzerinden tasvire konu olurlar. Derrida’nın deyişine uygun bir tutumla yazar, “öteki(ler)in kendileri adına konuşmasına izin vermeyi” (Spivak, 2020: 74) pek düşünmez. Tasvir edilişlerinde hayvanlara ait özellik ve sıfatlar bolca kullanılır. Ötekilerle ilgili hastalık metaforlarının kullanımı (Gürbilek, 2016d) veya ötekileştirici diğer metaforların kullanımı da oldukça yaygındır. Kemalist bir yaklaşımı da içeren *Yeşil Gece*, *Yaban*, *Ankara*, *Zeyno’nun Oğlu*, *Vurun Kahpeye* gibi romanlardaki çerçeve genel olarak bu duruma uygundur. Çünkü genel kurguda bir tarafta egemen, aydın, gelişmiş, elit bir resim varken; diğer tarafta ise ışıktan mahrum, gericici bir resim vardır. “Toplumu, egemenlik altında bulunanlar ve egemen elitler şeklinde ikiye bölerek”

(İnce, 2010: 17) yapılan bir sunuda ötekine ait her şeyin tasvir ediliş şekli menfi bir kimliğe büründürülür. Hatta zaman zaman bu, *Yaban*'daki gibi köylüye yukarıdan bir bakışı doğurur. Çünkü öteki kötüdür, hatta düşmanla işbirliğinden kaçınmayan bir iç düşmandır. Falih Rıfkı'nın *Niçin Kurtulmamak* adlı eserinde iç düşmanlardan, medeniyet düşmanlarından bahseder (Durna, 2009: 125) ki *Yaban*'daki tasvir, dillendirilen düşünceye uygundur. Tasvir edilen köylü nerdeyse iptidai dönemlerden kalma bir köylüdür. “Bugünkü Türkiye geniş fakat iptidaî bir köylü memleketidir” (Aydemir, 1932: 5) şeklinde ifade edilen memleketin köylüsüdür.

Tasvir noktasında Marksist ideolojiden hareket eden roman yazarlarının tutumu, Kemalizm'den hareket eden romancıların tutumlarından farklı değildir. Onlar da kendi ideolojilerinin temsilcisi olanları aydınlık ile tasvir ederken; “öteki”leri kötülük, ışıktan yoksunluk ile tasvir ederler. Bu yapı Gorki'nin “Edebiyatta asıl aradığım, her şeyden önce ve her şeyden önemli olarak güçlü, eleştirel zekaya sahip bir kişiliği olan kahramandı; oysa hep, Oblomov, Rudin ve benzeri tiplerle karşılaşıyordum” (Gorki, 1989: 197) tezine uygun bir yapıdır. “Toplumcu Gerçekçi” olarak adlandırılan bu yapıda genellikle ideal bir ben/biz ile karşıt ötekilerden hareket edilir. Bu, Clark'ın Sovyetler Birliği ile Nazi Almanya'sı örnekliğine uygun bir yapıdır. Sovyetler Birliğinin resmi estetik anlayışı olan Toplumcu Gerçekçilik ile Nazi Almanya'sının kurumsal sanatının ifade biçimlerinin benzer olduğunu ifade eden Clark'a göre “İki ifade biçimi de (...) işçilerle köylüleri idealize eden ve liderlerini kült kişilikler olarak yücelten imgeler üretmişlerdir” (2011: 88). Hâliyle bir tarafa ideal kült kişiler, karşı tarafa ise aksi yönde kişiler konmuştur. Çünkü amaç ve zemin Jdanov'un sanatçıya dair beklentilerine uygun olarak ideolojiktir. Jdanov için sanatçının görevi “kişilerin; ‘olumlu kahramanlar’ olan gerçek komünistler ile diğer hepsinin ‘olumsuz’ olduğu bir şekilde açıkça bölündüğü öğretici eserler yazmaktır” (Braudel, 2017: 605). Cumhuriyet döneminde “Toplumcu Gerçekçi” romancıların tutumu da bu toplumsal mühendisliğe uygundur. Özellikle köy romanlarında çizilen köylü tiplerini bunu onaylar. Onlar da *Onuncu Köy*'deki gibi bir tarafa aydın öğretmeni, diğer tarafa ise cahil, gerici, hurafeci kirli köylüyü koyarlar. “Koparılan bunca yaygaraya, yazılan bunca romana rağmen henüz bir köylü tipi yoktur” (Yılmaz, 1996: 27) tespitinin sebebi genel olarak budur.

İncelemeye konu edilen dönem aralığında milliyetçi veya İslamcı romancıların tasvirdeki ideolojik tutumları yukarıdaki tutumlardan pek farklı değildir. İslamcılık “öze

dönüşü temel almaktadır” (Erkilet, 2021: 18). Buna ideale, asr-ı saadete dönüş denebilir. Hidayet romanlardaki kişilerin, mekânların, kıyafetlerin, sembollerin tasviri genellikle bu doğrultudadır. Romanlarda bir tarafın ideal kişilerinin, mekânlarının, kıyafetlerinin karşısına yozlaşmış kişiler, mekânlar, açıklık saçıklık üzerinden okunan kıyafetler konulur. *Huzur Sokağı* ve *Minyeli Abdullah* buna iki çarpıcı örnektir. Aslında bu, tepkisel bir tutumdur da. Çünkü Cumhuriyet döneminin başlarından itibaren romanlarda tasvir edilen dindar tiplerin genellikle karanlık, olumsuz çizgilerdedir. İslamcılığı temel edinen romancıların ortaya çıktığı döneme kadar “çember sakal, şalvar ve çarşafli dört kadın gibi figürlerle tekrarlanagelmış bir karikatür Müslüman tiplerine karşı yoğun bir tepki birikiminden söz edilebilir” (Aktaş, 2009: 658). Söz konusu tepki bir şekilde kendini dışa vuracaktır. Hâliyle yine ideolojik kaygılardan hareket eden bu edebiyata “Köy edebiyatında yerilen, yobaz diye ‘tu kaka’ edilen köy imamının hakkını savunan bir karşı tavırdır İslamcı söylemin ürettiği edebiyat” (Akçay, 2012: 31) denebilir. Zaten İslamcı çizgiye yaslanan romancıların kaleme aldığı kimi romanlarda olaylar köyde geçer. Bu romanlar bir nevi “1950’lerin sosyal gerçekçi romanlarının öykülerini tersten sunar” (Çayır, 2008: 8). Kurgulanan kişiler, mekânlar, bedenler bu çerçeveye uygundur. Elbette ideolojik kaygılar ön plana çıkınca kişilerin ve diğer unsurların tasviri sapmaya uğrar. Zaten “hidayet romanları” olarak adlandırılan romanlardaki “karton tipler” (Akçay, 2012: 23) ideolojik bir şemanın ürünüdür. Bu şemada bir tarafa bütünüyle yozlaşmış tipler, diğer tarafa ise “hatasız, salih ve temiz, yanılmaz tipler” (El-Keylani, 1988: 51) konulur. Mekânda bir tarafa huzuru ve kanaati yansıtan sade mekânlar; diğer tarafa yozlaşmış, kirli, şatafatlı mekânlar konulur.

Yukarıda dillendirilen ideoloji tasvir ilişkisi, yaslanan temel ideolojinin milliyetçilik olduğu romanlar için de geçerlidir. Milliyetçilikte millî kimliğin inşasında biz tanımlanırken ötekiler de inşa edilir. Bu, aynı zamanda kategorilerin inşasıdır. Zaten “kimlik; farklı olana/ötekine işaret ettiği kadar biraz da ‘seçilen’i yeniden kurgulama işidir” (Emre, 2017: 33). Milliyetçiliği merkez çıkış noktası edinen romanlarda bu yapı ön plana çıkar. Söz konusu yapıda yücelik, iyilik, güç ve erdem nitelikler ben/biz ile; kötülük, zayıflık, düşmanlık, alçaklık, kancıklık gibi olumsuz özellikler ötekilerle anılır. Ayrıca arka plan, ideolojiye yaslı olduğu için “kötülük, ağırlıklı olarak sosyal ve siyasal bağlamda ele alınır” (Sönmez, 2016: 601). Atsız’ın iki romanının bir araya getirildiği *Bozkurtlar* bunun çarpıcı bir örneğidir.

İdeolojik pencereden bakan romanlarda mutlak bir karşıtlıktan yola çıkıldığı için tasvirde ben/biz tarafı aydınlık renklerle çizilirken öteki taraf koyu renklerle çizilir. Ele alınan zaman aralığından kimi romanlarda çizilen kadın tiplerini bunun çarpıcı örneğidir. “Erken modernleşme dönemi romanlarında en temel ideolojik yapı, kurucu seçkinlerin arzusunda ortaya çıkan ‘yeni kadın’ı şekillendirme stratejileridir” (Sancar, 2014: 129). Bu yeni kadın, çoğu zaman duygudan, arzudan arındırılmış Selma Hanım veya Kaya’dır. Çünkü ideolojik anlamda ideal kadın, ideolojik ideallere adanmış kadındır. Zaten “yeni devletin modernliği, en etkileyici biçimde rejimin tanıtımının simgesi hâline gelen kadın imgeleri yoluyla yansıtıldı” (Kandiyoti, 2013: 236). Romanlarda bu kadın imgeleri görülmektedir. Ayrıca dönem içerisinde “çağdaş kadın ve onun çağdaş giyimi ile birlikte imajının geliştirilmesi Cumhuriyetçi kadrolar tarafından desteklenmekte”dir (İlyasoğlu, 2013: 74). Bu yüzden özellikle ben/biz tarafında kurgulanan kadın genel olarak güçlü, öncü, fedakâr kadındır. Özellikle Aliye gibi “topluma, halka veya millete kendini adamak üzere kadınsı özelliklerini bastıran” (Aktaş, 2016: 160) kadın öğretmenler bunun en çarpıcı örnekleridir. İdeolojik açıdan sembolik değeri ve anlamı yüksek olan bu “kadınlar, topluluğun kimlik ve şerefine, hem bireysel hem de kolektif olarak sembolik taşıyıcıları şeklinde” (Yuval-Davis, 2014: 93) kurulur. Zaten kadının, madde ve toprakla ilişkilendirilmesi, milliyetçi hareketlerin çok sık başvurduğu bir sembolizmdir (Berktaş, 2018: 153). Kadın bedeninin mecazen ulusun bütünlüğü olarak işlev görmesi (Mookerjee-Leonard, 2007: 10) de kurgulanan kadın kimliğini etkileyen önemli bir unsurdur. Bu yüzden tecavüze uğrayan kadın bir utanç olarak görülür. Özellikle ideolojik anlamda “millî edebiyatlar çerçevesinde, bütün kadınlar, çok güçlü simgeler hâline gelir” (Belge, 2009a: 93). Tasvire konu olan kadınlar da genel olarak ideal çizgilerle ortaya konan bu kadınlardır. Bu modelin dışındaki öteki kadınlar ise daha çok olumsuz çizgilerle tasvire konu olurlar.

Temel hareket noktası İslamcılık olan romanlardaki kadın figürlerinin tasvirinde de benzer ideolojik tutumlar ön plana çıkar. Çoğu zaman kadın dava arkadaşı statüsünde, cinsellik ve kadınlıktan arınmış bir varlık olarak tasvire konu olur. *Huzur Sokağı*’ndaki gibi ben/biz tarafının kadınları birer melek veya huri, öteki kadınlar çoğunlukla şeytan kimliğiyle sunulur. Hidayet romanlarının “huri yüzlü genç kız resimleriyle süslenmiş kapakları” (Türkeş, 2009: 850) bu konuda dikkate değerdir. Cihan Aktaş’a göre “Yeni İslamcı” hareketin ideal kadınları Köy Enstitüleri’nin kadın

öğretmenleri ile benzerdir (2016: 161). Çünkü bu kadınlar da bedenden, arzudan beri; bir ideale, davaya adanmış kadınlardır.

İncelenen dönem romanlarında ideolojik tutumların; kişilere bağlı olarak mekân tasvirlerine yansıma biçimi, kadında olduğu gibi mutlak karşıtlıklar içerir. Bachelard, bir mekân olarak evi hem beden hem de ruh olarak tanımlar (2017: 37). Çünkü “mekânların fiziksel/coğrafi özelliklerini aşan anlamları vardır” (Schick, 2000: 7). Mekân, yerine göre deneyimdir, hatıradır, hafızadır. Ayrıca mekân sadece ben/biz açısından değil, öteki açısından da benzer özelliklerdedir. Neticede ötekinin mekânı, öteki açısından bir değerdir. Ben/biz için bir ana olan toprak, öteki için de aynı vasfı taşıyabilir. “Halkların en eski ve derin hatıralarını, tecrübelerini sakladıkları birçok efsane ve destanda arzın insanların koca anası olarak kendini göstermesi böyle açıklanabilir” (Schmitt, 2020: 15). Oysaki ideolojik tutumda mekân tasvirleri bu özellikleri barındırmaktan uzaklaşır; mekânın özellikle öteki için ifade ettiği anlam yokluğa mahkum edilir, mekân hafızasız, aidiyetsiz kılınır. Adeta “öteki”nin mekânı elinden alınır ve o, mekânsız bırakılır. Bu durumda ise mekânlar daha çok ben/biz tarafının güzel, temiz, aydınlık mekânları ile öteki tarafın kirli, kasvetli, karanlık mekânları olarak kurgulanır, tasvir edilir. Tanpınar’ın, eserlerdeki memleket tasvirleri kitaplarda posta pulu gibi yapıştırılmış gibi (2016: 377) tespiti bundandır. Özellikle ötekine ait mekân, kendi kimliğiyle, ifade ettiği anlamla tasvir edilmek yerine, yazarın ideolojik bakışının ürünü olarak tasvir edilir durumdadır. Bozdoğan’a göre “Türkiye’nin erken cumhuriyet tarihi, cumhuriyet liderlerinin, aydınlarının ve sanatçılarının simgeler, ritüeller ve aralarında mimarının de bulunduğu mekânsal pratikler yoluyla ulusu nasıl yaratıcı bir hevesle hayal etmiş olduklarına dair çok miktarda kanıt içerir” (2012: 262). Özellikle *Ankara* romanı bu noktada dikkate şayan bir örnektir. Selma Hanım’daki ideolojik dönüşüm, mekâna bakışı da sürekli dönüştürür. Ankara’nın tasviri, bütünüyle bu doğrultudadır. Basit bir araç gereci daha bulmanın imkan dâhilinde olmadığı kirli bir Ankara’dan, romanın sonunda hayali, cennet, rüya bir Ankara’ya geçilir.

Bir mekân olarak Anadolu’ya bakış da çoğu zaman ideolojiktir. “Türk romanında Anadolu’ya taşra olarak bakan ama hep dışarıdanlıkla bakan göz” (Bora, 2018a: 162) ön plandadır. Dışarıdan bakan göz için Anadolu; çoğunlukla geri, ışığa muhtaç, dönüştürülmesi ve değiştirilmesi gereken bir Anadolu’dur. Anadolu’yu bir nebze güzelliklerle tasvir eden örnekler ise daha çok popülist örneklerdir. Anadolu’ya ilişkin

mekân algısındaki soyutluktan dem vuran Bora, “Bu soyut mekânı biricikleştirip güzelleyecek edebiyat da, köylü popülizmi de sınırlı ve etkisizdi” (2018b: 46) tespitinde bulunur. Ona göre şehirli sol-düşünsel bakış, ideolojik bakış, Türkiye taşrasını genellikle iki mevsimsel imgenin kıskacından tasvir eder: yaz ve kış. Hâliyle de bir kavrulmuşluk, kuruluk, güdüklük, kapanma, büzüşme, cansızlık ön plandadır (2018a: 298). Çoğu zaman onlar için Anadolu keşfedilecek bir coğrafyadan ziyade ideolojik bakışa konu olan, değiştirilmesi, yenilenmesi, aydınlığın götürülmesi gereken bir mekândır. Ulus Baker’e göre şehirli yazarlar ve aydınlar, Cumhuriyet sonrası Anadolu’sunu yansıtırken Anadolu’yu, köyü ve kıyı, Anadolu insanını ‘keşfetmekten’ önce, Anadolu’yu ‘manzaralar’ hâlinde yakalamaya, algılamaya girişmişlerdir (2019: 175). Çizilen manzaralarda ya popülist anlamda güzellmelerle dolu bir Anadolu ya da ışığa muhtaç karanlık bir Anadolu ortaya çıkar.

Tasvirdeki ideolojik tutumun bir örneği ise incelenen dönem romanlarındaki kişilerin kıyafet tasvirleridir. Özellikle ideolojik zeminde “kıyafet sahip olunan dünya görüşünün aynasıdır” (Barbarosoğlu, 2004: 11). İdeolojik eserlerde kıyafetler çoğunlukla bir inancın, zihniyetin, ideolojinin sembolü olarak işlenir. Barbarosoğlu’nun aktardığına göre Nezihe Merit, *Türk Kadını* adlı eserinde Meşrutiyet dönemi kadını için şunları yazar: “Artık kadınlarımız medeniyete yaklaşan kıyafetlerle bazı koca ninelerin tehditlerine rağmen serbestçe dolaşabiliyorlar” (2004: 162). Cumhuriyet dönemi kadınının kıyafeti için yaklaşım genel olarak böyledir. Çoğunlukla kıyafet; her türlü vesayetten kurtulmanın, gericilikten sıyrılmanın, medenileşmenin, çağdaşlaşmanın ideolojik bir sembolüdür. İdeolojik zemin böyle olunca romanlarda kimi kıyafetler medenileşme ile, kimileri ise geri kalmışlık ile örtüştürülerek tasvir edilir. Reşat Nuri’nin *Yeşil Gece*’sinde fes, sarık veya şapka gibi kıyafetlere bakış buna güzel bir örnektir. Yazar adeta Atatürk’ün “milletimizin başında cehil, gaflet ve taassubun ve terakki ve temeddün düşmanlığının alâmet-i farikası gibi telâkki olunan fesi atarak onun yerine bütün medenî âlemce serpuş olarak kullanılan şapkayı giymek” (Aktaran Tunçay, 1981: 181) şeklindeki amaç ve hedefine uygun bir doğrultuda fese, sarığa veya şapkaya yaklaşır. Romanın ana karakteri Şahin için sarık bütünüyle gericiliğin, yozlaşmanın, karanlığın, yeşil gecenin sembolüdür.

Romanlarda etnik kimliklerin tasvirinde de ideolojik tutumların devreye girdiği görülmektedir. Özellikle milliyetçi yaklaşımlarda “belli bir ırkı temsil eden kişilerde

güzelliğin vazgeçilmez belirtisi olan çizgiler ve kendine özel yanlar, başka bir ırkta çirkinlik sıfatı olurlar; örneğin, beyaz tenlilik” (Kagan, 1982: 113) siyah tenlilik karşıtlığı gibi. Neticede son yüzyıllarda ırka dayalı milliyetler inşa etme fikri geniş bir etki sahasına bürünür. Elbette bu yaklaşım Türk siyasi hayatını da etkiler. Bu anlayışın kökeni kimi toplumlarda olduğu gibi çok eskilere gitmez. “İrk üzerine dayandırılan bir Türk siyasi milliyeti oluşturmak fikri pek yenidir” (Akçura, 2015: 81). Cumhuriyetin ilk yıllarında bu doğrultuda kimi çalışmalar yapılır. Özellikle “akademik alanda tarih, dilbilim, antropoloji ve arkeoloji gibi bilimler, Türklüğün eskiliği ve üstünlüğünü göstermeye yönelik çalışmalara ağırlık” verilir (Ergin, 2009: 388). Hatta “Türk tarih tezi, yeryüzünde gelmiş geçmiş hemen bütün yüksek uygarlıkların Türk kökenli olduğunu ileri sürerek” (Tunçay, 2012: 70) işe başlar. Elbette bütün bu yaklaşımlar edebî alana da yansır. Dolayısıyla etnik kimliklerin ele alınmasında kimi zaman ideolojik tutumlar geçer akçedir. Romanlarda bazı etnik kimlikler ötekileştirilirken özellikle Türk kimliği yüceltilir. Tasvirler bu doğrultuda işler. Örneğin *Bozkurtlar*’daki Çinli imajı ile Türk imajının sunumu anılan şekildedir.

Kalkış noktası ideoloji olan romanlarda bedene de ideolojik anlamlar biçilir ve tasvirlerde çizgiler bu doğrultuda çekilir. İdeolojik tutumlarda beden “bir dünya görüşü, bir inanış biçimi, dünyaya bağlanış biçimi olarak” (Kanter, 2019a: 8) algılandığı için, onun ele alınışı salt bir fiziksel unsur olmanın ötesindedir. Bu yaklaşımlarda çoğunlukla “beden ve toplum, beden ve kültür arasında dolayimsız bir ilişkinin olduğu söylenebilir” (Kanter, 2019a: 12). Bedenin böyle algılanmasının örneklikleri hem Cumhuriyet öncesinde hem sonrasında görülür. Bakıldığı zaman gerek II. Meşrutiyet gerekse erken Cumhuriyet dönemi malumat-ı vataniye kitaplarının ana konuları sağlam beden, akıl, ruh gibi eksenlerdedir (Üstel, 2009: 176). Çünkü bu noktada bedene politik, ideolojik anlamlar yüklenir; beden politik/ideolojik bir bedene dönüştürülür. Yaklaşımlarda kimi bedenler içeriye alınırken kimileri dışarıda bırakılır. Zaman zaman “sembolik açıdan hangi bedenlerin ve davranışların medeni bulunarak içeride/dışarıda bırakılacağı meselesi, politik bir mücadelenin konusu” olur (Köse, 2014: 53). Safa’nın 1933’te *Yedigün* dergisinde yayınlanmış olan *Güzellik Müsabakalarının İçinden Görünüşü* adlı yazısı yukarıdaki yaklaşıma bir örnektir. Safa, “bizim gibi lapacı harem kadınlarının yufka, yayvan ve hantal gövdeleri yerine, medeni kadın vücutlarının teşhiri estetiğini ikame etmeye mecbur milletler için, bu müsabakalar faydalı olabilir” (Aktaran Kuzucu,

2006: 81) görüşünü dile getirir. Böylece hangi bedenlerin içeriye alınması, hangilerinin ise dışarıda bırakılması gerektiğini dile getirilir. Özellikle ideolojik yaklaşımları barındıran romanlarda bedene; bir çağdaşlık, medenilik, modernleşme unsuru olarak ideolojik anlamlar, kodlar yüklenir. Bu kodlara yaslı tasvirler, çoğunlukla “Sağlam kafa sağlam vücutta bulunur” yaklaşımına uygundur. Öteki bedenler ise çoğunlukla çirkinlik, kötülük mekânı gibi özellikler üzerinden tasvire konu edilir. *Vurun Kahpeye*’deki Aliye ile Hacı Fettah Efendi’nin beden tasvirleri böyle bir karşıtlıktadır.

İdeolojik tasvir anlamında incelenen dönem aralığındaki romanlarda dinlere ve dindarlara bakışta da ideolojik tutumlar göze çarpar. Elbette bunda dönemin dine bakışı önemli bir etkidir. Zürcher’a göre Kemalist reformların en karakteristik unsuru olan laiklik hamlesindeki üç faaliyet alanından biri, dinsel simgelerin üstüne gitmek ve bunların yerine Avrupa uygarlığının simgelerini koymaktır (2012: 276). Yine Tekelioğlu’na göre erken Cumhuriyet dönemi söylemi, Osmanlı ile hesaplaşırken her zaman ondaki İslami ya da dini öğeleri ön plana çıkarır. Sistemi laikleştirme amacı döneme yansır. Bu yüzden kanonik edebî metinlerde dindarlara ilgili olumsuz öge ve kişilerle karşılaşırız (2003: 74). Zaten dönemin başlarında dine yaklaşımda sıcak tutumların geri planda olduğu görülür. Özellikle “Türkiye’de siyasi merkezin 1924 sonrasında dini alana karşı takındığı soğuk ve mesafeli tavrın” (Kara, 2009: 234) varlığı göz ardı edilemez. Bu gerekçeyle dönemin ideolojiden hareket eden romanlarındaki hacı, hoca, imam, şeyh imgeleri çoğu zaman karanlık çizgilerdedir. Özellikle *Onuncu Köy*, *Yeşil Gece*, *Vurun Kahpeye*, *Köyün Kamburu* gibi romanlarda bu çizgideki tasvirler oldukça yoğundur. Romanlarda bunlar; köylüleri, kasabalıları, kadını sömüren gerici figürler olarak tasvir edilir. Özellikle “Toplumcu Gerçekçi” romanda Marx’ın dinlere bakışının genellenmesi sonucunda nerdeyse bütün dindarlar ötekileştirici çizgilerde sunulur. Öteki olanların böyle karanlık çizgilerde tasvir edildiği kasaba ve köy romanlarında ben/biz tarafı ise aydınlıkla tasvir edilir. Bu romanlarda “gericiliğin ve hurafelerin yaygın olduğu yörelere ışık getiren idealist kaymakam ya da köy öğretmeni gibi figürler” (Kandiyoti, 2013: 222) gericiliği ortadan kaldıracak hazır reçetelerle ön plana çıkarlar. Böylece romanlar aydınlık figürler ile aydınlıktan yoksun figürlerin çatışması üzerine kurulur. Dolayısıyla din de dindar da karanlık, geri, ışığa muhtaç sunulur. Gerekirse büyük bir ameliyatla onlardan kurtulmalıdır. Zaten ameliyat metaforlarını çokça kullanan Peyami Safa, Kemalist bir yaklaşımla, Türk inkılabını

“büyük ameliyat” olarak yüceltir (Gürbilek, 2015b: 97). Safa, *Türk İnkılabına Bakışlar*’da “ölü taraflarını kesip atmak” ifadelerini kullanır (1981: 84). Toplumcu Gerçekçi romancıların dine ve dindara bakışı, bir Toplumcu Gerçekçi olmayan Safa’nın ameliyat metaforu ile doğru orantılıdır.

Ayrıca romanlardaki şive taklitleri de çoğu zaman ideolojik bir kimliktir. Romanlarda “öteki” karakterler çoğu zaman itici bir şiveyle, ağızla tasvir edilirler. Örneğin “olay köyde geçiyorsa köylü dili neredeyse karikatürleştirecek vurgularla vermek” (Baker, 2019: 185) gibi bir yaklaşımdan hareket edilir. Ötekiler çoğunlukla bol küfürlü bir ağız, aşağılayıcı sözcüklere boğulmuş bir dil, anlaşılmaz, boğuk ifadeler, yabancı sözcükler vs. ile sunulurlar. Kısaca, ideoloji devreye girdiğinde ideolojik bakış ve tutumlar da devreye girmektedir. Bu durumda tasvire konu olan kişilere, kişilerle ilişkin olarak etnik kimliklere, mekâna, bedene, kıyafete, inançlara bakış çoğunlukla ideolojiktir. Bakış ideolojik olduğu için de “ben/biz” ile “öteki” oldukça farklı çizgilerle yansıtılmaktadır. Bu yansıtma biçimi genelde katı bir merkez ve merkez dışı karşıtlığına yaslı bir şekilde gerçekleşmektedir. Sonuç ise “ideolojik tasvir” olmaktadır.

2. 3. İdeolojik Tasvirde Arka Plan: Sebepler, Sonuçlar, Tutumlar

2. 3. 1. Bir Merkez İnşası ve Merkezin Dışına Bakış

Her birey sonuçta bir ortamın, bağlamın, dilin içine doğar ve bir şekilde bunların etkisine girer, rengine bürünür. “Çocuk kendini tanıma sürecinde pek çok farklı aşamadan geçerek kendisini diğerlerinden ayırmayı ve sonuçta özne olmayı öğrenmektedir. Lacan’a göre yalnızca dilin öğrenilmesi ile birlikte (simgeler düzenine girerek) çocuk ailenin ideolojik ya da simgesel ilişkileri içinde yer alır” (Wolff, 2000: 127). Böylece ideolojik, simgesel ilişkilere yaslanarak hareket etmeyi öğrenir. Dolayısıyla bireyde bir merkez inşa edilmiş olur ve birey bir merkezden bakmayı öğrenir. Her merkez inşası aynı zamanda bir merkez dışının da inşasıdır. Gelişmiş, gelişmekte olan, az gelişmiş toplumlar gibi sınıflandırmalarda veya Batı-Doğu gibi karşıtlıkların inşasında hep bir merkezden hareket edilir. Braudel’a göre “Doğu-Batı veya Kuzey-Güney zıtlığı, coğrafyaya olduğu kadar tarihsel nedenlere de bağlıdır” (2017: 348). Tarihsel nedenler şüphesiz ideolojik nedenleri de barındırır. Kaldı ki son birkaç yüzyılın ideolojiler çağı olarak tanımlandığı görülür. Bu çağda her ideoloji kendisine uygun bir merkez inşasına soyunur; doğru, akılcı, gerçek olan her şey bu merkezin içinde varsayılır. Çünkü “ideolojik konum ‘akıl’, ‘bilim’ ya da ‘gerçeklik’in

otoritesine sahip olma iddiasındaki değer sistemlerini temsil eder” (White, 2008: 39). Bu iddia hem içeriği hem dışarıyı inşa eden, bir şeyleri içeri alırken bir şeyleri dışarıda bırakan bir iddiadır. Esposito, uygarlığın, çok eski zamanlardan beri kişiler ve şeyler arasındaki net bir ayrım üzerine kurulduğunu dillendirir (2023: 17). Bu, bir bakıma karşıtlıkların, çatışmaların inşasıdır. Zaten ideolojik çatışmalarda içeri-dışarı, ben/biz ve öteki gibi keskin karşıtlıklar oluşturulur.

İdeolojiler çağı olarak adlandırılan modern çağda büyük savaşlar, ideolojik çatışmalar, kutuplaşmalar, Doğu-Batı gibi karşıtlıklar eksik olmamıştır. İzzetbegoviç’in dikkat çektiği gibi “dünya, uzun zamandır süregelen ve sonu kestirilemeyen kesif bir ideolojik çatışma içinde bulunmaktadır” (2013: 11). İdeolojik bakış veya kurgular bir merkez ve bu merkez üzerinden hareket eden karşıtlıklar inşa ettiğinde; tarihten edebiyata, felsefeden ekonomiye kadar bütün alanlar bundan etkilenecektir. Benjamin’e göre “tarih, bir inşa faaliyetinin nesnesidir” (2018: 57). Çünkü kazanan-kaybeden karşıtlığında kazananların yazdığı tarihin kapsayıcı, nesnel bir tarih olabilme olasılığı çok yüksek değildir. Belki de bu yüzden İzzetbegoviç “Tarih genelde kurgudan ibarettir. Tarihi kazananlar yazarlar” (2005: 21) demektedir. Tarihsel metinlerde ötekilere olan negatif bakış veya bugünden düne olan anakronik bakışlar, çoğunlukla, kazananların inşa ettiği merkez yüzündendir. Geçmişin inkârı, karalanması veya kanon dışı bırakılması yine benzer bir bakışın eseridir. Yine ekonomik olarak toplumların gelişmiş veya gelişmemiş gibi karşıtlıklar içinde sunumu, özellikle modern çağda ciddi anlamda ideolojiktir. Hâliyle bu karşıtlıkta merkezin dışında kalanlar rahatlıkla öteki, geri, gelişmemiş olarak damgalanarak sunulabilmektedir.

“Derrida, sesmerkezcilik-sözmerkezcilik anlayışlarının tam da merkezîyetçilik tasarımıyla kendisiyle ilintili olduğunu belirtir; bunu insanoğlunun başlangıç ile sona hep bir ‘merkez’ yerleştirme arzusuyla yanıp tutuşmasına bağlar” (Sarup, 2014: 65). Özellikle ideolojiler çağında bu arzu zirveye tırmanmıştır. Modern çağda hemen her alanda sürekli belli bir merkezden hareket eden bir hiyerarşinin, ikili karşıtların inşa edilmesi buna yastır. Üstelik “ikili karşıtlıklar, taraf olmaya zorlar” (Jameson, 2018: 10) ve bireyler üzerinde bir iktidar oluşturmaya çalışır. Zaten bir merkezin inşası aynı zamanda bir iktidarın inşasıdır. İdeolojik anlamda iktidar bir söylem olarak algıları biçimlendirmeye, bireyleri etkilemeye, yönlendirmeye çalışır. Bu durumda ikili karşıtlıkların kimileri normal olarak görülüp içeri alınır ve kimileri öteki olarak dışarıda

bırakılır. Foucault, bunu iktidarın “normallik dereceleri oyunu” (2017: 274) olarak görür. Böylece normaller ile anormaller, ben/biz ve öteki inşa edilmiş, farklılıklar açığa çıkarılmış olur. “Farklılıkların açığa çıkarılması ve dramatize edilmesi” (Foucault: 2016b: 67) ideolojinin etkinliğinin daha da artırır. Çünkü farklılıklara dair sürekli vurgular, zihinlerde farklılıkları azaltmak yerine daha pekiştirir. Örneğin akıllı ve deli farklılığını devamlı vurgulamak zihinlerdeki akıllı ve deli karşıtlığını daha da pekiştirir. Modern çağda aklın zaferi karşısından delinin düşürüldüğü durum böylesi bir durumdur. Foucault’ya göre “toplumumuzun akli başında olmaktan ne anladığını öğrenmek için belki delilik alanında olup bitenleri araştırmamız gerekmektedir” (2019: 61). Çünkü ideolojiler çağında öncelikle delilik bir tanıma hapsedilip soruna dönüştürüldü ve deli “öteki” konumuna düşürüldü. Akıl merkezde, iktidarda olduğu için deliye hep akıl merkezinden bakıldı. Bu ikili karşıtlıkta delilik suskunluğa mahkum edildi. Hardt ve Negri’ye göre “modern egemenliğin dünyası Manikeist, yani ben ve öteki, beyaz ve siyah, içerisi ve dışarı, yöneten ve yönetileni tanımlayan bir dizi ikili zıtlıklarla bölünmüş bir dünyadır” (2015: 153). Örneğin Avrupa-merkezciliğin hareket noktası tam olarak böyledir. Çünkü onun inşa ettiği “önyargı, günün ideolojik ihtiyaçlarına göre, söz konusu unsurlardan birini öne çıkarıp ötekini geriye iterek” (Amin, 2014: 105) hareket eder. Dolayısıyla geriye itilen, öteki kılınan bir Doğu/lu ortaya çıkar. Avrupa-merkezci, Şarkiyatçı metinlerdeki Doğulu imajı, tasviri bu zemine oturur.

İdeolojik anlamda bir merkezin ve keskin karşıtlıkların inşasına bir örneklik de modernizmin, geleceği hep bir ilerleme fikri üzerinden okuması, “belli bir insan tipini, belirli bir kültürü” (Köker, 2020: 42) öne çıkarmasıdır. Üstün uygarlık, aşağı/ilkel uygarlık söylemleri, sınıflandırmaları ideolojik anlamda böyle bir zeminden hareket eder. Böylece üstün (yüce) ırk, uygarlık, kültür ile aşağı ırk, kültür, uygarlık gibi ikili yapılar, ideal veya ideal olmayan yapılar ortaya çıkar. Larrain bunu “kültürel kibir” olarak tanımlar. Ona göre diğer kültürleri kendi kültüründen yola çıkarak değerlendirmek, kültürel kibre yol açar (1995: 44). Dolayısıyla bir kültürel kibre yash sunumlar, tasvirler, anlatımlar bir tarafı yüceltirken, diğer tarafı aşağılayacaktır. Hegel’in, Güney Amerika’yı ‘fiziksel ve ruhsal açıdan iktidarsız’ olarak tanımlaması (Larrain, 1995: 34) ideolojik anlamda böylesi bir kültürel kibre örnek olarak verilebilir. Bu noktada ideolojik bakış öznel, buyurgan, otoriter ve damgalayıcı olduğu için ben/biz ile ötekinin sunumu nerdeyse bütünüyle karşıt renklerde olur. Bir öteki olarak “üçüncü

dünya kadınının yerinden oynatılmış tasviri” (Spivak, 2020: 107) buna anlamlı bir örneklidir. Çünkü bu tasvir çoğu zaman ideolojik bir zemine oturur. Said, Şarkiyatçılığın, biz ve onlar üzerine kurgulandığını, böyle görülen bu iki dünyayı yarattığını ve ardından da bunlara hizmet ettiğini dillendirir (2001: 53). İşte üçüncü dünya kadınının tasviri, bu iki dünya üzerine inşa edilen bakışın ürünüdür. Hâliyle bir öteki olarak üçüncü dünya kadını eskidir, geridir, ilkeldir, gelişmemiştir, çoğunlukla güzel değildir. Güzelse de egzotiktir, bu uygarlığa ait değildir. Zaten söz konusu uygarlık; karşıtlık zemininde sahip olduklarını anlatırken; ilkel gördükleri toplumların sahip olmadıklarını da anlatmış olur. Sonuçta “ikili karşıtlığın iki teriminden biri belli bir özelliğe sahip olduğu için olumlu olarak kavranır” (Jameson, 2003: 39). Üçüncü dünya kadını da söz konusu olumlu özelliklerden yoksun bir öznedir. “Üçüncü dünya kadını” adlandırılması bunun göstergesidir. Zaten “özne üretilirken ona çeşitli isimler verilir; deli-akıllı, yoksul-zengin, hasta-sağlıklı gibi” (Örs, 2012: 37). Buna göre özne kabul görür veya dışlanır, ötekileştirilir. *Büyük Yabancı*’da Foucault, Don Kişot’un mezar kitabesinde “... öyle ki, ona lâyük gördü talihi / bilgece ölüp / çılgınca yaşamayı” ifadesinin yer aldığını dile getirir (2015b: 32). Don Kişot, onu sürekli yola getirmeye çalışan merkeze göre delidir. Akıllı, bilge konumuna tekrar dönüşü ise onun, merkez ilan edilen çizgiye dönüşüyle gerçekleşir. Böylece delice yaşar ama bilgece ölür.

İdeolojik bakış bir kültürel sermayenin de inşasıdır. Merkezin dışına bu kültürel sermaye ile bakılır. Bourdieu’yu yorumlayan Jusdanis’e göre bireylerin okumaları nötr bir kategori değildir. Bireyler kanona dâhil metinleri okuyarak kendi beğenilerini halkın beğenilerinden ayırırlar. Ailelerinden, üyesi oldukları sınıftan veya aldıkları eğitimden edindikleri kültürel sermaye (ayrıcalıklı kültürel simgeler) sayesinde saygın bir konum edinmeye çalışırlar. Jusdanis’e göre “estetik nesneler de bireylerin ya da grupların toplumsal düzen içinde kendi yerlerini aramalarını sağlayan toplumsal anlam ve yön taşıyıcılarıdır” (2018: 116). Edebiyat, bir toplumsal anlam ve yön taşıyıcısı olduğunda, yazar da edindiği kültürel sermayeyi merkeze alarak eseri inşa eder. Böylece eserde hem bir merkez hem merkezin dışı ortaya çıkar. Elbette merkezin sunumu ile merkez dışının sunumu, tasviri bu durumda farklı olmaktadır.

Gürbilek, Türk edebiyatında “Doğu ile Batı arasında olduğu gibi okurla yazar, kadınla erkek, etkileyen ile etkilenen arasında mutlak ayrımlar yaratan, oradaki ideolojik kalıpları daha da pekiştiren romanların kaleme” (2016c: 49) alınmış

olmasından bahseder. Elbette ideolojik zemin üzerine inşa edilen keskin karşıtlıklar çoğu zaman bu romanları doğurmaktadır. Çünkü Tanzimat'tan beridir ideolojik zemin, çoğu zaman modernizm-anti-modernizm, Doğu-Batı gibi karşıtlıklardır. Batı'da bir değişim, yenilenme olmuş ve bu değişime, yenilenmeye geç kalınmıştır. Gecikmişlik düşüncesi “hem hayranlık hem bir horgörü” (Gürbilek, 2016b: 82) olarak ortaya çıkar. Hayranlık ve horgörü ise ideal ile ideal olmayan karşıtlığı üzerine oturur. Tanzimat romanında, *Felatun Beyle Rakım Efendi*'de olduğu gibi Rakım-Felatun karşıtlığı gibi karşıtlıklar biraz da bu ideolojik zemine oturur. Romanda hep Batı-Doğu arasında gelgitler vardır. Yabancılaşma korkusu ile gecikmişlik endişesi bir aradadır. Zaten Felatun, Rakım, Bihruz gibi tipler çoğunlukla bu endişenin tipleridir.

İdeolojiler merkez ile merkez dışı karşıtlığını doğurduğu için, ideolojilerin romanlara, roman tasvirlerine yansması bu doğrultuda olur. Çünkü çoğu zaman “edebiyat ve daha görsel olarak sinema, karakterlerini toplumsal ilişkilerin, çatışmaların, meselelerin ve olayların temsilcisi hâline getirerek” (Baker, 2015: 91) sunuverir. Bir tarafta merkez düşüncenin temsilcisi olan bir ben/biz, diğer tarafta ise ötekiler inşa edilir. Zemin ideolojik olduğu için bu mutlak karşıtların sunumu, tasviri oldukça farklılık arz eder. Özellikle “öteki”lere çoğu zaman hazır çerçevelerden, korunaklı, yüksek ve mesafeli alanlardan/yaşamlardan bir bakış söz konusu olur. Bu, “bir çekme ve itme kutbu” (Kristeva, 2014: 13) gibidir. Bu zıt kutuplarda tasvirler çoğunlukla önyargılara, hayranlık ve nefret temelli çerçevelere yaslı olur. Zaten belli bir ideolojiyi kalkış noktası edinen romanlarda salt kötü olan öteki, “yalnızca toplumsal bir ihtiyaç değil, neredeyse takıntılı bir ontolojik ihtiyacın karşılığı”dır (Mbembe, 2020: 69). Zemin ideolojik olduğunda ben/biz ve ötekine ait mekân, din, kıyafet, beden gibi unsurlar bundan payını alır. Örneğin gerçekte mekân sadece fiziksel ve ben/bize ait mekânlardan ibaret olmadığı halde çoğu zaman öteki mekânlar salt fiziksel yönleriyle ve olumsuzluklar üzerinden tasvire konu edilir. Mekânın öteki/başkası için ne anlam ifade ettiğinden ziyade ben/biz için ne ifade ettiğine bakılır. Bu noktada tasvir anlamında “farklı perspektiflerin bir arada tutulduğu çok sesliliğe kapı aralayan” (Konyalı, 2022: 20) bir mekân anlayışı pek görülmez. İdeolojiye yaslanan romanlar, çoğunlukla bu durumun aksine hareket eder. Çünkü “mekânla insan arasındaki ilişki siyasallaştıkça” (Erol, 2016: 105) farklı perspektifler devre dışı kalır. Bu, mekânın ötekileştirilmesini, mekânla ideolojik bir mecra üzerinden bağ kurulmasını doğurur. Bu

yaklaşımında Batı bir medeniyet mekânı, Afrika ise vahşet, egzotizm ile anılan bir mekân olur. Şarkiyatçı romanlar bunun en önemli örnekleridir. Yine *Yeşil Gece*'nin Sarıova'sı böyle bir mekândır. Sarıova, öteki iken salt olumsuz öğelerle tasvire konu olurken, ben/bize ait hale geldiğinde aydınlık bir tasvire konu olur. *Huzur Sokağı* bir cennet iken sokağın dışı cehennemdir. Yine kadınların bile eril bir kimlikle tasvir edildiği *Bozkurtlar*'da Türklere ait mekânlar, zorluklarla baş ederek ayakta kalabilmeyi ifade eden sert bir iklim, av gibi unsurlarla tasvir edilirken; Çinlilere ait mekânlar, milliyetçiliğe yaslanılarak, çoğunlukla öteki, dışıl unsurlar üzerinden tasvir edilir.

Said'e göre "Eentelektüel her zaman yalnızlık ile saf tutma arasında bir yerde durur" (2013: 35). Kısaca entelektüelin işi kolay değildir. Çünkü bir bağlamın, bir dilin, bir dönemin, ideolojik ortamın içindedir. Ötekileştirilme, dışlanma, yalnız bırakılma ihtimali hep vardır. Yazarların durumu bundan çok farklı değildir. Çünkü bir beğeniye veya beğenilmemeye dair kimi ölçütlerin, inşa edilmiş kanonların, içeri alınmış veya dışarıda bırakılmış edebî eserlerle dolu bir ortamın içindedirler. Zaten her kanon inşası; ideolojik anlamda bir merkezin ve merkez dışının, bir içeri alma veya dışarıda bırakma işleminin, yazara ve esere dair ölçütlerin, beklentilerin ortaya konması işlemidir. Beklentilerin ve ölçütlerin karşılanıp karşılanmaması, kanona kabulde veya konon dışı bırakmada önemli bir belirleyicidir. Jameson'a göre kanona alma veya kanon dışı bırakma; hem onunla bütünlemenin vuku bulduğu tipik bir dışta bırakma işleminin hem de ötekinin aynı olarak nasıl tesis edildiğinin bir örneğidir (Young, 2000: 185).

Kanon "egemen toplumsal yapıların kendi dünya görüşlerini doğrulatmak, meşrulaştırmak ve sürdürmek amacıyla kültürel bütünlüğü, kurulu düzeni garanti altına almak için eğitim ve medya yoluyla dayattıkları ideolojik seçkiler" (Parla, 2007: 12) olarak tanımlanabilir. Elbette ideolojik seçkiye kabulün, ideolojiyle doğru orantılı ölçütleri vardır. Amaç bir dönemi, yazarı, eseri "belirli bir etnik kimlik, dil veya dünya görüşüne yakınlığıyla kabul etmek, dışlamak veya ehlileştirmek"tir (Başçı, 2007: 53). Kaldı ki kanon, "içine aldıklarıyla olduğu kadar reddettikleriyle de kendini meşrulaştırır" (Başçı, 2007: 46). Hâliyle kanonlaşmanın yazarlar üzerindeki etkileri göz ardı edilemez. Çünkü kanona almada edebî, sanatsal ölçütlerden ziyade ideolojik ölçütler geçerlidir. Bu da ideolojik zemine yaslanan yazarların eserlerinde ideolojik ölçütleri ön plana çıkaracak, merkeze alacaktır. Bunun tasvire yansması da

genellikle tasvire konu olan unsurların mutlak karşıtlıkta sunumu, bir tarafın içeri alınması ve diğer tarafın dışarıda bırakılması şeklinde olacaktır.

Selçuk Çıkla, Türkiye’de ülkücü/milliyetçi/Turancı, Marksist, İslamcı, Kemalist edebiyat kanonlarının varlığından bahseder (2007: 50). Elbette Marksist kanona kabul edilme ile İslamcı kanona kabul edilmenin ölçütleri aynı değildir. Yine ülkücü kanon ile Marksist kanon da farklı çizgilerdedir. Kanonun çizgilerine uygun hareket, ister istemez ben/biz tarafı ile öteki taraf karşıtlığı üzerinden işler. Örneğin “Tanzimat birinci kuşak sanatçılarının eski edebiyata savaş açtıkları alanlardan birisi de eski edebiyatın millî bağlardan yoksun oluşuna ilişkin iddialardır” (Kanter, 2019b: 16). Yani eski edebiyatın milliyetçi kanona uygun olmayışıdır. Dolayısıyla yola çıkılan merkez ideolojik bir ölçüttür. Yine Tanzimat sonrası edebiyat üzerine odaklanan çalışmaların, gayrimüslim yazar ve yapıtları yok saymalarının (Mignon, 2009: 123) temelinde de çoğunlukla ideolojik tutumlar ön plandadır. Örnek olarak 1851-1860 arasında Ermeniler vs. tarafından yazılmış *Akabi Hikayesi* gibi romanların (Strauss, 2020: 11) kanon dışı bırakılmasında aynı tutum etkindir. Nüket Esen’e göre Türk edebiyatında vatan, hürriyet gibi kavramları tartışan Namık Kemal öne çıkarılırken, Osmanlılığı ve İslamiyet’i savunan Ahmet Mithat, Cumhuriyet döneminde yazılan edebiyat tarihlerinde genelde görmezden gelinmiştir. Esen’e göre bunun nedenlerinden biri, Türk edebiyatı incelemelerinde öncelikle edebî metinlerin içeriğinin yargılanmasıdır (2014: 17). *İntibah*’ın Cumhuriyet sonrası söylemin kurucu metinlerinden birine dönüştürüldüğüne değinen Başlı’ya göre, bunun bir nedeni, Namık Kemal’in gerçeklik ve eski edebiyat hakkındaki görüşleri ile Cumhuriyet sonrası roman eleştirisindeki bakışın örtüşmesidir (2010: 260). Dolayısıyla kabul ve red durumunda, beğenide veya beğenilmemede ölçüt genel anlamda ideolojiktir. Çünkü geçmişe ideolojik bir açıdan yaklaşan anakronik bakış bunu gerektirmiştir. Holbrook’a göre ulusal söylemi anlatan ve kişilere daha okuldayken aşılana bir edebî kanon inşası, Osmanlı kültürünün belirli öğelerini retorik olarak bastırma ve dışlamayı doğurmuştur (2018: 12).

Kanonlaşma çoğunlukla diğer kanonların ötekileştirilmesini beraberinde getirir. Örneğin milliyetçi kanonun ölçütlerinden hareket eden Safa, *Türk İnkılabına Bakışlar*’da Tanzimat’ı “gayrimillî” bir hareket olarak değerlendirir. Ona göre Türk inkılâbının ideolojisi yüzde yüz millî zaruretlardan doğmuştur (Safa, 1981: 177). Yine Kaplan, aynı kanonun ölçütleriyle sol kanonu mahkum eder. Ona göre Solcular,

bozguncu fikirlerini gizlemek için milliyetçi Atatürk'ten, millî kültüre dâhil unsurlardan istifade ediyorlar (2016: 279). Kabaklı ise *Türk Edebiyatı* dergisinin kendisiyle yaptığı söyleşide, “Tek Parti” döneminde, dergilerde, kitaplarda, edebiyatta devam ettiğine inandığı bir anlayışı “Batı’yı doğru dürüst anlamayan, Doğu’dan nefret eden, İslam’dan çok uzak velhasıl bizi biz yapan değerlerden çok uzak bir anlayış” (1990: 6) olarak yorumlar. Böylece bir anlayışı, o anlayışın yazar ve eserlerini kanon dışı bırakır. İçeri alma ve dışarıda bırakmada bu anlayış önemli bir etken olur. Orhan Pamuk “Batılılaşma çabası, modernleşme isteğinden çok, yıkılan imparatorluktan kalan keder verici, acıklı hatıralarla yüklü eşyalardan kurtulma telaşı gibi gelmiştir bana” (2014: 35) der. Bu uygulama dile de yansır. Türkçe, bütün dillerin “atası” ilân edilince, Türkçenin barındırdığı Arapça ve diğer yabancı unsurlar temizlenebilir ve bunlardan feragat edilebilirdi (Kreiser, 2018: 340-344). Üstelik bu tutum romanlarda kullanılan dile ve dolayısıyla tasvire yansır. Örneğin Marksist çizgideki romanlardaki din adamları genellikle Arapça Farsça kelimelerle dolu anlaşılmasa bir dil üzerinden tasvir edilirler. Çünkü Marksist kanonda bu dil, toplumu sömüren dinin, din adamının dilidir.

Cumhuriyet sonrası Millî bir edebiyat oluşturmaya dair tartışmaların amacı millî bir kanon inşasıdır. Millî edebiyatta ise “kimi yalın Türkçe ve şiirde hece veznini kullanmayı esas ölçü kabul ederken, kimi işlenen konunun ‘vatanî, millî, hamasî’ olmasına bakmıştır” (Karataş, 2014: s. 178). Çünkü millî bir kanon inşa amacı, epey öneri ve tartışmayı beraberinde getirir. Edebiyat alanında resmî görüşlerle birlikte aydınlar arasında yeni edebiyatın özü ve dili konusunda başlayan tartışmalar (Karpas, 1962: 31) edebî alanda geniş tesirler uyandırır. *Açık Söz* dergisinde Safa Coşkun’un kimi yazarlar ile “Millî Bir Edebiyat Oluşturabilir miyiz?” başlığı altındaki röportajları bunu ortaya koyar. Hüseyin Cahit “Bir milletin hudutları ve eserleri arasında millî edebiyat, gayri millî edebiyat mülâhazalarına yer yoktur” derken, Agah Sırrı, “Milliyet duygusunun olmadığı yerde millî edebiyat olamaz (...) Eski edebiyatımızın Türklükle sahih bir alakası yoktur (...) Bu edebiyat ya Müslümanlığı ya Osmanlılığı terennüm etmiş” fikrindedir (Coşkun, 2019). Yine Kaplan’a göre “milliyetçi olmadan sanatkar olunamaz” (2016: 278). Elbette bütün bu görüşlerin yazara ve esere önemli etkileri olur. Çünkü bir kanon inşa edilmeye çalışılmakta ve yazara epey beklenti yüklenmektedir.

Kanon beklentisini dile getiren Fuat Köprülü’ye göre “henüz ‘büyük inkılap’ımızın ruhunu ve mahiyetini samimiyetle duyan ve duyuran ciddi bir sanat

eserine nail olamadık” (1981: 130). Bu durumda Köprülü’nün dile getirdiği ölçütlere uygun olan bir eser, ancak ciddi bir sanat eseridir. Burada ideolojiye ve ona yaslanan kanona uygun bir içeri alma veya dışarıda bırakma mekânizması hemen devreye girer. Sevük için *Mai ve Siyah* gibi romanlar, millî birer roman değildir (Aktaran Koçak, 1996: 97). Hâliyle aynı çizgide giden romanlar, millî kanona kabul edilmeyecektir. Çünkü millî kanona/romana uygun beklentiler karşılanmamıştır. Kaplan, Nazım Hikmet’in “*Makinalaşmak*” adlı şiirini ele alırken tahlile “Bu kitaba Nazım Hikmet’i almak istemiyordum” (Kaplan, 1994: 384) diye başlar. Tahlil boyunca, nesnel olmaya çalışsa da defalarca ötekileştiren, önyargılı, bir kanonun dışındakine kullanılabilecek bir dil kullanır. Dolayısıyla bütün bu yaklaşımlarda çoğunlukla bir ideolojiye, bir kanona yaslanıldığı görülür. Yazar ve eserlerden genellikle belli ölçütlere uygunluk beklenir. Bu da çoğu zaman Ümit Aktaş’ın deyimiyle yaratıcılık biçimini, birtakım geleneksel veya toplumsal değerle sınırlandırmak olur (2012: 16). Çünkü yazara ve esere belli ölçütler dayatılmakta ve onların hareket alanı daraltılmaktadır. Said’e göre “metinler arasına bariyerler koymak ya da metinlerden anıtlar yaratmak okumanın ve yazmanın ruhuna aykırı şeylerdir” (2016a: 108). Sonuçta “kabul süreci, meşruiyet arayışı, onay beklentisi” (Çağan, 2020: 45) gibi kaygılar eserler üzerinde etkindir. Özellikle ideolojiyi hareket noktası edinen yazarlarda, daha çok, tek boyutlu bir edebiyatı teşvik olduğundan, kanonlaşma, roman ve romandaki tasvirler üzerinde etkindir. Kanon nasıl kimi yazar ve eserleri dışlıyorsa, kanona uygun roman da kimi kişileri, mekânları, bedenleri, kıyafetleri, inançları vb. öğeleri dışlayacaktır. Hâliyle tasvir ideolojik ve kanonik zemine uygun olarak çoğunlukla keskin karşıtıklarda olacaktır. Ayrıca her kanon romanda bir ideolojinin, bir tarzın, bir üslubun, bir tavrın reddi veya onayıdır. Kanona dâhil olabilmek bu ölçüleri yerine getirmeye bağlı olduğuna göre, romanlar bu doğrultuda şekillenecektir. Dolayısıyla tasvir de aynı doğrultuda olacaktır. Çünkü inşa edilen her kanon; bir merkezin, bir ölçütün, bir tutumun, bir tarzın önerisi, inşasıdır.

Merkezin ve merkez dışının inşasında akım ve kuramlar, resmi ideolojiler de önemli bir etkindir. Çoğu akımın, kuramın arka planında ideolojilerin varlığı göz ardı edilemez. Romantizm ile milliyetçilik, realizm ile pozitivizm arasındaki ilişki buna örnektir. Ayrıca Egzistansiyalizm, sürrealizm, postmodernizm gibi ideolojilerin edebî alana yansımaları dikkate değerdir. Arnold Hauer’ın *Sanatın Toplumsal Tarihi*’nde “Modern sanatın tüm coşkusu, anarşisi ve şiddeti... kontrolsüz, merhametsiz

gösterişçiliği ondan türetilmiştir” (Aktaran Watson, 2023: 869) diyerek romantizme dair düşüncelerini dile getirir. Dolayısıyla romantizmi ideolojik olarak görür. Yine Marksist edebiyat kuramında Marksist ideolojinin etkisi inkâra konu olamaz. Aynı şekilde yazarların yaşadıkları ülkeler belli bir ideolojik karaktere sahiptir. Bütün bunlar aslında edebî alan üzerinde birer otorite işlevi görür. Her otorite bir vesayetin de inşasıdır. Nasr Hâmid Ebû Zeyd’e göre aydının kendi ürettiği kültüre yabancılaşmasının sebebi, onun bu kültürü bir otoritenin vesayeti altında ürettiği olmasıdır (2015: 90). Otoritenin gölgesi romana ve tasvire şüphesiz ki yansır. Çünkü ideoloji; yazar ve eser üzerinde bir otorite konumuna çıkarsa, eser bundan payını alır. Dolayısıyla bir romancının kişi, mekân, beden, kıyafet gibi unsurlara bakışına bir şekilde ideolojinin gölgesi düşer. Çünkü yazar nesnel bir bakıştan ziyade öznel bir bakışla bütün unsurlara yaklaşır. Aslında bu bir çeşit yabancılaşmadır. Sonuçta yazar kişi, mekân gibi unsurlara onların kimliğini göz önüne alan bir bakışla değil, ideolojik bir bakışla bakar. Bu durumda yazarın kişiye, mekâna vs. yabancılaşması kaçınılmazdır. Kişiye ve mekâna, olması gereken bakıştan ziyade yabancı bir bakış değer. Bu da kişinin, mekânın, kıyafetin, etnik kimliğin vs. tasvirini doğrudan etkiler. İdeolojik otoritenin tasviri etkilemesine, A. Arslan çarpıcı bir örnek verir. Ona göre ilk romanlarda solgun bir fon olan dış dünya gerçekliğinin görüntüsü yavaş yavaş belirginleşir (2007: 3). Aslında bu, arka plandaki ideoloji nedeniyle mekâna bakışın değişmiş olmasındandır. Çünkü ideolojik bakış bir romandaki çorak ülkeyi diğer romanda ideal bir mekâna dönüştürebilir.

Arka plandaki ideolojiler, düşünsel akım ve kuramlar, resmi ideolojiler yazar ve eser üzerinde bir otoriteye dönüştüğünde, eser üzerinde, iç koşullardan çok dış koşullar etkili olur. Dış koşullar ise genellikle ideolojik, toplumsal, çevresel koşullar vb. olarak ön plana çıkar. Asmann’a göre kültürel belleğin neleri içerdiğini, bu içeriklerin organize edilmesini ve muhafaza edilme süresini, bireyin kapasitesi ve yöneliminden çok dış koşullar belirler (2015: 26). Belirleyici unsur ideoloji olduğunda ise onun inşa ettiği bir kültür ve toplumsal bellek ortaya çıkar. Yazar, bu koşulların içinde olduğuna göre, koşulların etkisine açık olur. Dolayısıyla eser ve eserdeki tasvirler de söz konusu etkiye açık hale gelir. Kurgusuyla, olayları sunuş şekliyle, tasviriyle vb. diğer öğeleriyle romanlardaki başarısızlığı; İdil, Batı kaynaklı bir bakış üzerinden okumayı doğru bulmaz. Ona göre bunu “romanın iç dinamiğine ve roman yazarlarımızın dünya görüşlerine bağlamak” (1983: 111) gerekir. Şüphesiz dünya görüşünün arka planındaki önemli bir etken

ideolojidir, devlet ideolojisidir. İdil'in dile getirdiği başarısızlığı Tanpınar da dile getirir. Ona göre bunun ana sebebi dış kaygılar, ideolojik kaygılardır. Ona göre “Türk romancısı muayyen bir hayatın adamı olamıyor, sadece fikirlerle yaşıyor” (2016: 52). Romancılarda dış kaygılar edebî kaygıların önündedir. Selçuk Çıkla, 1920-1950 arasında milletvekilliği yapmış olan edebiyatçıların listesini verir (2007: 60). Bu liste oldukça kabarıktır ve ideoloji ile roman arasındaki ilişki açısından dikkate değerdir. Çünkü burada önemli olan, bir romanın bir davayı dile getirmesi, ona adanmasıdır. Oysaki Rollo May, ideolojiye yaslanmayı doğru bulmaz. Kapitalizm-sanatçı ilişkisinden, Sovyet Toplumcu Gerçekçilik akımından yola çıkan May “Sanatçıyı kontrol etmek mümkün olsaydı bu sanatın ölümü demek olurdu” (2019: 94) der.

Akım, kuram veya devlete bağlı ideolojik koşullar merkeze alındığında, roman ve tasvir de çoğunlukla bu merkez doğrultusunda şekillenir. “Şüphesiz ki tasvir, yazara, yazarın bağlı bulunduğu edebî akım ve anlayışa göre değişir” (Kavcar, 1973: 143). Böylece yazarın anlayışı, ideolojisi veya etkisinde olduğu akım; kişiyi, kişilerle ilişkili unsurları hangi renkte sunacağını etkiler. Çünkü “ideolojik aygıtlar ideolojinin gerçekleşme alanıdır. Söylemsel oluşumlar, bu ideolojik aygıtlar içinde oluşan ve neyin, nasıl söyleneceğini belirleyendir” (Sancar, 1997: 103). Örneğin ötekilerin tasvirinde leş, fare, böcek vb. benzetmelerin fazlasıyla kullanımı bunun göstergesidir. Bir yazarın kullandığı bu sözcükler, benzetmeler, semboller onun ideolojik tutumundan bağımsız değildir. Çoğunlukla “bir karakterin kullandığı kelimeler ve üslup onun sosyal konumunu, ideolojisini ve psikolojisini ele verir” (Herman ve Vervaeck, 2005: 68). Bu durumda “konuşan öznenin ideolojik, kişisel izleri” (Uçan, 2007: 207) metne, metindeki tasvire hâkim olur.

Yazar bir akıma, kurama, kanona veya devletin ideolojisine yaslandığında içerik, konu ve amaç genellikle edebî özelliklerden daha önemli bir hâl alır. “İçeriğin, fikirden daha geniş ve zengin” (Pospelov, 1984: 136) kılınması ise yazarın; kimi unsurları öne çıkarmasına, kimilerini arka plana sürmesine yol açar. Bu durum; yazara, ideolojik amaç doğrultusunda, tasvirde istediği renkleri istediği şekilde kullanmanın yolunu açar. Yazarın siyahları veya beyazları buna göre kişinin, mekânın ve diğer unsurların üzerine yansır. Yazar bir “davanın emrine girip, onun arasından dünyaya” (Tanpınar, 2020: 381) bakar. Böylece arka planda bir ideolojinin varlığı; söylemi ve tasviri doğrudan etkiler. Hâliyle ben/biz ile ötekiler; iki tarafa ait mekân, beden, kıyafet gibi unsurlar;

karşıt kutuplar ve sınırlar üzerinden çizilir, tasvir edilir. “Her sınır içeriye aldığı kadar dışarıda bırakır” (Manguel, 2019: 12). Bunu incelenen dönem romanında gözlemlemek çokça mümkündür. Birer ideolojik çizgi olan Marksist çizgide, milliyetçi/Türkçü çizgide, İslamcı çizgide ve diğer ideolojik çizgilerde örnekler sahası oldukça geniştir.

2. 3. 2. Aşırı Övgü-Yergi Paradoksunda Eleştiri ve Edebiyat Tarihçiliği

İdeolojik tutumlar devreye girdiği zaman eleştirmenlerin tutumları, eserlere yaklaşımları, onları değerlendiriş tarzları değişip dönüşmekte, daha çok ideolojik bir kimlik kazanmaktadır. Oysaki “bir eleştiricinin ilk ödevi elindeki esere bir sanat eseri olarak bakmaktır” (Moran, 2016: 297). Eleştiride ideoloji dereye girdiği zaman ise eserin değeri daha çok onun ideolojik kimliğiyle ölçülür olmaktadır. Benjamin “eleştiri, doğru mesafede durma işidir” (2018: 79) dese de ideolojik zemine yaslanan eleştiri ve eleştirmen aksine, aidiyet hissettiği ideolojisiye uygun bulduğu esere yakın ve sıcak bir mesafeden, bunu hissetmediği esere ise uzak ve soğuk bir mesafeden bakar. Bu da eleştirmeni, aşırı övgü veya yergi paradoksuna mahkum eder. Sonuçta ideolojik, “dogmatik eleştirmen bir tek sesi, kendi sesini duyurur” (Todorov, 2017: 181) veya duyurmaya çalışır. Çünkü asıl olan; bu sesi, kendi ideolojisinin sesini duyurabilmektir. Söz konusu tutumda “edebî eserin –varsa- değerini bulmak, göstermek, bu yolla edebiyatı zenginleştirmek ve edebî değeri olmayan eserleri ayıklamak” (Antakyalıoğlu, 2019: 21) gibi temel amaçlar çoğunlukla göz ardı edilir. Böylece eser, kendi içsel özellikleri yerine daha çok dışsal etkenler üzerinden değerlendirilir. Edebî eserin, kendisinden kaynaklı değeri genellikle geri plana itilir. Belki bu yüzden eleştirinin de edebî eser gibi bilim değil sanat olduğu anlayışında olan Frye, “değer biçen eleştirmen” (2015: 54) karakterini önemli bulur, söz konusu karakteri ön plana çıkarmaya çalışır. Oysaki ideolojiye yaslı eleştiride eserin sanatsal özelliklerinden ziyade onun ideolojik, kuramsal yönü dikkate alınır. Bu yüzden Antakyalıoğlu, eleştirinin; kuramsal yorum yaparken, edebî esere değer biçme işini tamamen unutmuş olmasının, sorgulanması gereken bir durum olduğunu vurgular (2019: 21).

Tanpınar, münekkidin yetişmemesini Türk edebiyatının en büyük eksikliklerinden biri olarak görür (2016: 73). Benzer bir doğrultuda Yalçın, “Cumhuriyet dönemi Türk romanının en önemli meselesi edebî tenkidin yeterince gelişmemiş olmasıdır” (2017: 22) tespitinde bulunur. Oğuz Atay ise “Türk romanının sorunu kişiliktir. İnsanımızın kişilik kazanma savaşının önemini henüz kavramamış olmasıdır. Kendisiyle hesaplaşma

diye bir kavramın varlığından habersiz oluşundandır” (Atay, 2002: 224) derken benzer bir noktaya dikkati çeker. Gerek Tanpınar gerekse Yalçın açısından doğru, nesnel eleştiri; yazarı ve dolayısıyla eseri geliştirebilen eleştiridir. Çünkü bu eleştiri yazarın veya eserin ideolojik kimliğini öncelikli hareket noktası kılmaz. Oysaki metinlerin anlam ve önemini yazara ve yazarın kimliğine bağlayan gelenekten (Birkan, 2019: 30) yola çıkan eleştiri, aksi yönde eserin ideolojik kimliğinden hareket eder. Zaten ideolojik eleştiri çoğunlukla esere değil; yazara, yazarın veya eserin ideolojik kimliğinedir. Eliot’ın, doğru eleştiri ve duyarlı takdir şaire değil şiire yöneliktir (1982: 39) tespiti ile Belsey’nin kötü eleştirmeni şairden bahsetmeye başladığında fark edebilirsiniz (2011: 43) tespiti buna dikkati çeker.

Romana dair beğeni ölçütlerinde ideolojik kaygıların öne çıkması, bir anlamda değeri kendinden kaynaklı romanlardan ziyade; değeri dile getirdiği ideolojiden, düşünceden kaynaklı romanlara teşviktir. Sonuçta ideolojik eleştiri, romanı ideolojiye uygunluk üzerinden değerlendirdiğinde, onu taraflı bir şekilde ya övecek ya da yerecektir. Tarık Buğra, Olcay Yazıcı ile olan bir söyleşisinde “antipatileri, sempatileriyle yazan, çizen, konuşan insanlar ‘aydın’ değildir” (2007: 74) derken bir bakıma bu eleştirmene de dikkati çeker. Bir romanın takdiri, satış miktarı ideolojiden kaynaklı olduğunda bu durum; beklentilerini takdir edilme, eserlerinin çokça satılması üzerine inşa eden yazarlar üzerinde ciddi bir etki oluşturabilir.

Eleştiride büyük bir sıkıntı ise her kesimin; aidiyet hissettiği ideolojiden eleştirmenlerin sesine kulak kesilmeleridir. Sadece içeriden eleştirilerin dikkate alınması ve dışarıdan eleştirilerin göz ardı edilmesi edebî eserin gelişimi adına eksikliklerdir. Çünkü ideolojik zeminden hareket eden eleştirmen çoğunlukla eserin kendi ideolojisine uygunluğunu, yazarın kendilerinden olup olmamasını önceler. Dışarıdan bir ses olan eleştirmen sonuçta bir ötekidir, onun sesinin dikkate alınması gerekmez. Oysaki “bedeni özgürleştirmek için başkasına, ötekiye ihtiyaç vardır” (Barthes, 2017: 316). Neticede ben/biz bakışı bütünlüklü bir bakış değildir, ırmağın sadece bir kıyısından bakıştır. Bakışın tamamlanması, bütünlüğe kavuşması karşı kıyının bakışını da gerektirir. Karşı sesler susturulduğunda ideolojik seste olduğu gibi ortama tek seslilik hâkim olur ve eleştiri, genellikle eseri geliştiren bir eleştiri olmaktan çıkar. Çünkü ideolojik eleştiri genellikle sempati ile antipati arasında gidip gelir. Bu da sempati beslenen çizgiye uygun eserlerin yazımına teşvik işlevi görürken, antipati beslenen çizgiden uzak

durmaya çağrı işlevi görür. Yine eleştiride “göze çarpan genel bir eksiklik de eserin biçim özelliklerinin, kurgu, anlatım tekniği, üslup özelliğinin ya tümünden yok sayılarak bütün dikkatin konuda toplanması ya da özelliklerin yuvarlak, kaba yargılarla geçiştirilmesidir” (Aytaç, 2012: 12). Bu da yazarların bütün dikkatlerini konuya yönlendirmelerine sebep olabilir. Konu ise ideolojik metinlerde ideolojinin kendisidir. Böylece diğer yönler çoğunlukla göz ardı edilir. “Türk edebiyatında yapıtı ‘toplumdan/dış dünyadan’ yola çıkarak değerlendirme, altmışlı yıllara değin tek eleştirel eğilim olmuştur” (Ecevit, 2013: 113). Böylesi bir eleştirinin geçerliliği, elbette yazarların bu doğrultuda toplumcu/ideolojik eserlere yönelmesinde etkili olur. Sonuçta yazar, var olan beğeniye çağrılmaktadır.

İdeolojik her eleştiri ideolojik romana bir çağrıdır. Örneğin kişilerin çoğunlukla güç, hâkimiyet, bedensel etkileycilik üzerinden kahraman kılındığı milliyetçi bir romanda kişilerin ele alınışı, tasvirler çoğunlukla buna uygun paralellikte olmaktadır. Bu tarz bir romanda ben/biz tarafı daha çok güç ve eril özellikler üzerinden, ötekiler efemine olarak çizilebilmektedirler. Çünkü bu noktada kendilerinden olanı yüceltmeye ve başkalarından olanı değersizleştirmeye çalışan bir güç mücadelesi olarak ideoloji devreye girmektedir. Yine ideolojik tutum devreye girdiğinde kişilere ait mekânların tasviri de bu doğrultuda değişebilmektedir. Bir romanda özellikle öteki mekânların cinselleştirilmesi, efemine kılınması buna çarpıcı bir örnektir. Çünkü “ötekilik mekânlarının inşa edilmesi süreci sık sık kasten cinselleştirilir” (Schick, 2000: 44). Örneğin bir haremın ateşli tutkular, kışkırtıcı betimlemeler, renkler ile tasviri, dillendirilen doğrultuda bir tasvirdir. Bir ideolojik roman, haremi bu şekilde tasvir ederken, karşı ideolojideki roman ise bütün bu unsurların nerdeyse hiç yer almadığı bir tasvire imza atmaktadır. Sonuçta burada önemli olan bir mekânın ben/biz veya ötekine ait olup olmamasıdır. Böylece bir mekân olarak harem bir İslamcının, Marksistin veya Türkçünün kaleminden farklı yansımaktadır.

Özellikle milliyetçilikte vatan, toprak çoğu zaman annelik, bekaret gibi unsurlar üzerinden tanımlanır. Ona dışarıdan namahrem bir elin değmesi kabul edilemez. “Sir Walter Raleigh’in ünlü mecazlı ‘Guiana, henüz bekâretini koruyan bir ülkedir, hiç yağmalanmamış, dokunulmamış, işlenmemiştir’ cümlesi” (Schick, 2000: 97) buna çarpıcı bir örnektir. Dikkat edilirse tasvir, ideolojiye uygun bir doğrultudadır. Bu tasvir öjenizme de uygun bir tasvirdir. “Öjenizm, milletin büyüklüğü ile değil, ‘kalitesi’ ile

ilgilenir” (Yuval-Davis, 2014: 70). Amaç seçkin bir millet oluşturmaktır. O zaman bu seçkin millette sağlıklı, eksik vs. olanların ayıklanması gerekir. Taraflı, ideolojik eleştirilerin de katkıda bulunduğu böylesi ideolojik bir zemine yaslanan romanda, elbette ben/biz tarafı mükemmellik; ötekiler eksiklikler, kusurlar üzerine inşa edilecektir. Örneğin Cumhuriyetin başlarından itibaren birçok bilimsel alan “Türklüğün eskiliği ve üstünlüğünü göstermeye yönelik çalışmalara ağırlık vermişti”r (Ergin, 2009: 388). Bu tutumun ideolojik anlamda romanlara yansımaları yücelik veya aşağılık karşıtlığı içinde olacaktır. Atsız’ın *Bozkurtlar*’ındaki tasvirlerin yüce Türk, kancık Çinli karşıtlığı üzerine oturması, dillendirilen ideolojik tutumun bir yansımasıdır. Çünkü Türk tarafı “mecazen eril olarak kodlanmış” (Reeser, 2010: 174) iken Çin tarafı efemine veya dişi olarak kodlanmıştır. Yine Türk edebiyatında alafranga züppenin; köksüzlüğü, soysuzluğunun yanında, topyekun iktidarsızlığı imleyen efemineliliği (Bora, 2017: 72) buna çarpıcı başka bir örnekliktir. Murat Gür, bu tasvirin arkasındaki ideolojik yapıya dikkati çeker. Ona göre Osmanlı Türk romanı için önemli olan iktidardır ve onun yitimi etrafında biçimlenen erkeklik söylemi millî bir endişe ve ülkü arasında örülür (2018: 90). Bu yüzden eril bir iktidar açısından züppeler, efemine tipler hoş görülmez. Dolayısıyla onların tasviri kusur, eksiklik, aptallık vb. özellikler üzerinden olur.

Bir eleştirmenin; kendi ideolojik aidiyet alanından olan bir romana, ideolojik bir tasvir tarzına eleştirel bakmaması, dolaylı yoldan bu tarzın teşviği anlamına da gelir. Örneğin Cumhuriyet döneminde efemine bedenler genellikle hoş görülmez. *Fatih Harbiye* gibi romanlarda bu görülür. Romanda Macit’in tasviri daha çok efemine özellikler üzerindendir. Cumhuriyet sonrasında özellikle ulusalcı, milliyetçi yaklaşımların yeni nesli yetiştirmeye dair idealleri daha çok eril özellikler üzerindendir. Dönem içinde “yavuz ve yiğit Cumhuriyet nesillerinin yetiştirilmesi” (Köse, 2014: 54) önemli bir idealdir. Yine “Kemalizm’in söylemsel lügatindeki Anadolu kadını imgesi” (Köse, 2014: 56) benzer özellikleri barındıran çizgilerde, her yönüyle ideal, eril kadın imgesidir. Bu imge çoğunlukla ideolojik kimliğe uygun olarak homojen, tek yönlüdür. Bu kadınlar, *Ankara*’nın Selma hanımı gibi, kadınsı özellikleri göz ardı edilmiş tiplerdir. Bu tiplerin inşasında ideolojik eleştirinin payı göz ardı edilemez.

İdeolojiler tasviri yönlendirebildiği gibi ideolojik eleştiri de dolaylı yoldan tasviri yönlendirebilmektedir. Yukarıda vurgulandığı gibi ideolojik eleştirmen aslında hangi romanın yazılması, hangisinin yazılmaması gerektiğini, aşırı övgüye veya yergiye

yaslanan tutumuyla ortaya koymaktadır. Böyle bir yola düşen yazarların tasvirleri, ister istemez övgü ve yergi arasında gidip gelmektedir. Bu da genellikle kişilerin ve diğer unsurların sunumunda tek boyutluluğa sebep olabilmektedir. Örneğin dönem romanında ortaya konan ağa, bey, din adamı tasvirleri çoğunlukla bu çizgidedir. Onlar genellikle “yalnızca ‘zalim/sömürücü ağa/bey’dirler” (Demir, 2018: 110). Sanki onların başka yönleri yok gibidir. Said, Williams’ın *The Country and The City* adlı eserinden bahsederken onun bazı tespitlerini aktarır. Williams, ele aldığı döneme dair şaşaalı bir kır evi resminde malları ellerinden alınmış köylülerin olmayışından bahseder (Aktaran Said, 2015: 28). Resim tek taraflı, tek boyutlu, tek yönlüdür. Calefato da Williams’ın görüşüne benzer bir görüşle John Wayne portresinin “yalnızca fotoğrafçı stüdyosunun bir inşası” (2004: 92) olduğunu dillendirir. Çünkü sadece ben/biz tarafına dair ideal bir portre sunulur. Sonuç olarak her ideolojik eleştiri yazarlara ideolojik bir mesajdır. Bu mesaj neyin kabul edilebileceğine, övüleceğine, sempatiyle karşılanacağına; neyin de antipati ile karşılanacağına dair dolaylı bir sesleniştir. Aynı zamanda övgüye konu olan roman yoluyla; belli bir yola, tarza, dile ve tasvire de teşviktir. Hâliyle bu teşvik ile doğru orantılı romanlardaki tasvirler buna uygun olarak şekillenebilir. Çünkü bir eleştirmen tasvirin mutlak bir siyah-beyaz karşıtlığına yaslı olduğu bir romanı, bu yönüyle eleştiriye konu edinmek yerine, sırf kendi aidiyet bölgesinden diye beğeniye konu edinirse, bu, yapılan tasvire de beğeni ve onay olur.

Tasvir üzerinde edebiyat tarihçilerinin ideolojik öznel tutumları da dolaylı yoldan önemli bir etkidir. Bir yazara, esere veya döneme dair ideolojik öznel tutum; duygusal, taraflı, önyargılı, sempati veya antipati üzerinden hareket eden bir tutumdur. Elbette ideolojik tutuma sahip bir edebiyat tarihçisi, tutumunun ideolojik olduğunu kolay kolay kabul etmeyecektir. Ayrıca o edebiyat tarihçisi ile aynı ideolojiden olanlar da bu tutumu ideolojik bulmayacaklardır. Van Dijk’e göre “gerek Batı’da gerek başka bir yerde çok az kişi kendi inançlarını ya da düşüncelerini ideoloji olarak tanımlar” (2019: 15) ama onların eserleri nesnel bir şekilde ele alındığında durumun böyle olmadığı görülebilmektedir. Örneğin kimi edebiyat tarihçilerinin, kendileriyle aynı ideolojiden olan şair veya yazarlara oldukça geniş yer ayırıp, onları birer hayranlık figürü olarak sundukları görülürken; farklı ideolojiden olduklarına inandıklarına karşı aksi bir şekilde hareket ettikleri dikkatten kaçmamaktadır. Mehmet Akif’e, Necip Fazıl’a, Nazım Hikmet’e, Hekimoğlu İsmail’e, Sabahattin Ali’ye bir milliyetçi edebiyat tarihçisi ile bir

Marksist edebiyat tarihçisinin tutumunun bazen gece ile gündüz kadar farklı olduğu görülebilmektedir. Birisinde on veya yirmi sayfada ele alınan bir yazar veya şair, diğerinde birkaç cümle ile geçiştirilebilmektedir. Tanpınar “Bugünkü romanda Orhan Kemal’i, Yaşar Kemal’i beğenmemek kabil mi? (2020: 372) anlayışında iken, Enginün’ün veya Fethi Naci’nin Yaşar Kemal’e bakışı çok farklı olabilmektedir. Çünkü ideolojik zemin değişmektedir. Örneğin Enginün, Yaşar Kemal’in şöhretini iyi bir pazarlamaya bağlar ve onun eserlerini “fazla geveze” olarak nitelendirir (2003: 340). Oysaki Tanpınar farklı bir açıdan bakmıştı. Tutumlar ideolojik olduğunda yazara veya esere bakışlar da ideolojik olmaktadır. Edebiyat tarihçilerinin “eleştirmenlerin yazarları ve eserleri kamplara bölüp etiketleyerek kendi dünya ve siyasi görüşleri doğrultusunda olmayanları yok saymaları” (Aytaç, 2012: 12) elbette yazar ve eserin gelişimi açısından olumsuzluklar içermektedir. Çünkü bir eser veya yazarın değeri edebî ölçütlerden ziyade ideolojik ölçütlere yasalı olmaktadır. Karpat’ın deyişiyile bu, “günün düşünce akımları uğruna, Akif’i göklere çıkarmak ve Fikret’i batırmak” (2017: 78) anlamına gelmektedir. Neticede bu tutum yazar ve eseri geliştiren bir yaklaşım değildir. Çünkü burada bazen hayranlık-nefret karşıtlığıyla harekete geçilmektedir. Bunun bir örneği Kaplan’da görülmektedir. Kaplan; Namık Kemal’e değinirken şu ifadeleri kullanmaktadır: “Elimde olsa, Türkiye’nin her şehrine, hatta her kasabasına ve köyüne Namık Kemal’in büyük ve güzel heykellerini diktirir, doğum ve ölüm günlerini resmi anma günleri yapar (...) nesiller boyu devam eden bir ‘hürriyet kültü’ tesis ederdim” (2016: 45). Çünkü onun için Namık Kemal bir hayranlık kültüdür. Tekin Alp için ise Ziya Gökalp, düşünsel Türkçülüğün peygamberi durumundadır (2001: 22).

İdeolojik tutumlarla bir yazarın, eserin geniş bir şekilde hayranlıkla ele alınması, aynı zamanda, o eser ve yazarın yolunda yürümeye; aksi yönde bir tutum ise o yoldan uzak durmaya bir teşviktir. Söz konusu roman yazarları olduğunda, sonradan gelen yazarlar, önceki kimi yazarları model alabilmekte veya kimilerinden uzak durabilmektedirler. Her roman; kişi, mekân, inanç, beden, ırk vs. gibi unsurlara dair tasvirleri de içermektedir. Dolayısıyla model alınan bir romancının ben/biz veya ötekilere dair tasvirleri, model alan romancıyı etkileyebilmektedir. Onun söylemi, onu model alan romancının diline yerleşebilmektedir. Bunu, aynı ideolojiden romancıların ele aldıkları etnik kimliklerde gözlemlemek hiç de zor değildir. Oysaki bir romancı model alınacak bir figür olarak görülmüyorsa, arkadan gelen kimi roman yazarları onun

tarzını, üslubunu, tasvir şeklini, ne kadar dengeli ve iyi olursa olsun, model almayacak, belki bu yazarın farkında bile olmayacaklardır. Dolayısıyla edebiyat tarihçilerinin olumlu veya olumsuz teşvikleri hem romancıları hem romanlardaki tasvirleri dolaylı yoldan etkilemektedir. Çünkü ideolojik romanlardaki Türk, Çinli, Yunanlı, Kürt, Siyahi, Kızılderili, Çingene, dindar vs. imajları, etkilenmelerle süreklilik kazanabilmektedir.

2. 3. 3. Otoriter Aydın/Yazar: Beklentiler ve Tasvir

İdeoloji yazar ilişkisi aynı zamanda amaç ve beklentilere yaslı bir ilişkidir. Çünkü her ideoloji, her kanon yazardan kendi amaç ve hedeflerine uygun bir amaç, bir yapı, bir çerçeve beklemektedir. Neticede ideolojiyle birlikte “yazarın başkasının gözünü her an üzerinde hissettiği” (Gürbilek, 2015a: 16) bir ortam inşa edilmektedir. Bu ortam kimi beklentileri, kaygıları, çekinceleri de içerdiği için yazarları, tavizlerle karşı karşıya bırakmaktadır. Tanpınar “Türk romancısı kendisini okutmak için etrafa çok tavizat veriyor” (2020: 338) derken aslında bu duruma dikkati çeker. Hatta kimi zaman yazarlar yaslandıkları ölçütleri doğrudan dile getirirler. Örneğin Mizancı Murat, *Turfanda mı Yoksa Turfa mı?* adlı romanının mukaddimesinde “Gerçekten ‘millî roman’ tavsifine layık bir eseri kariîn-i kiramın enzâr-ı temyizine koymak fikriyle kalemin hokkaya batırıldığını ketm etmem” (Elmas, 2011: 198) der. O, temel amacını millî roman sıfatına layık bir romanı okura sunmak olarak belirtir. Yazar; bir ideoloji tarafından harekete geçirildiğinde veya gönüllü olarak bir ideolojiye adandığında, yazıp çizdikleri de az veya çok ideolojik bir kimliğe bürünür. “Her türlü ideoloji, uygulamada ister istemez bireyleri birer özne olarak selamlar ya da çağırır” (Balibar ve Macherey, 2002: 62). Kimi zaman da özneler ideolojiyi çağırır ve selamlar. Sonuçta sanat ve edebiyat kitleler üzerinde önemli bir etki alanına sahiptir. Kitlelere ulaşabilmede elbette her ideoloji kendi öznelerine ihtiyaç duyar. Zaten “ideolojinin işleyişi, şu iki süreci beraberinde getirir: beşeri/bilinçli öznelerin kurulması ve onların toplumdaki konumlarını gerçekleştirme yeterliği kazanması” (Abercrombie vd., 2013: 229). Çünkü ideolojilerin sanat ve edebiyattan, yazar ve eserden önemli beklentileri vardır. Beklentinin karşılandığı durumda, yazar da ideolojinin bir aydını/yazarı portresine dönüşür.

Selahattin Hilav, münevver ve aydın sözcüklerinden “Okumuşluğu, önyargılardan sıyrılmış eleştirel düşünce ve hatta görgü sahibi olmayı da içeren bu iki sözcük” (2008: 11) diye bahseder. Oysaki ideolojiler çoğu zaman öznel, önyargılı, mutlak tezatlara dayalı bir zeminden hareket eder. Bu durumda Hilav’ın kastettiği aydın ve

münevverden ziyade ideolojiye yaslanan aydın ve münevver tiplemesi ortaya çıkar. Söz konusu aydın belli bir misyonun aydını, Gramsci'nin tanımlamasıyla organik aydın olarak tanımlanabilir. Foucault'ya göre bu entelektüeller, organik olarak ait oldukları sınıfın fikirleri ve özlemlerini yönlendirmedeki işlevleriyle ön plana çıkarlar (2016b: 17). Cabirî de Gramsci'den yola çıkarak bu entelektüelin misyonunu “Onların vazifesi toplumsal grup adına hegemonya aracı, egemenlik aygıtı ve grup içi uyumun sağlanması rolünü oynamaktır” (2019: 22) sözüyle ortaya koyar. Bu aydın belli bir misyonun aydınıdır. Misyon ise çoğunlukla ideolojik olduğu için aydın, aynı zamanda taraflı bir pozisyona evrilir. Malum durumda aydın kendi sesinden ziyade arka plandaki ideolojinin sesiyle konuşur. İdeolojik zemine yaslanan yazar için de aynı durum geçerlidir. O, arzu edilen ideolojik amaç ve hedef için çoğu zaman önemli bir görev yüklenir. “Bourdieu, kültür üreticilerinin (sanatçıların, yazarların vs.) simgesel emek aracılığıyla simgesel sermaye üreterek toplumsal düzenin meşrulaştırılmasında kilit rol oynadıklarını düşünür” (Swartz, 2018: 135). Bu kilit rol bir bakıma Prospero rolüdür. Prospero'ların görevi her yolla Caliban'ları eğitmek, aydınlatmak ve yönlendirmektir. Amaç ve hedefleri gerçekleştirmek için yöntem, Ataç'a göre “gerekirse Prospero gibi paylayarak, gerekirse Prospero gibi kırbacını şaklatarak” (Ataç, 2018: 202) olabilir.

Jale Parla'ya göre Türkiye'de yazar figürü, her zaman aydın figürünün bir türevi olarak görülmüştür (2018b: 9). Bu bakış açısına göre toplumun dönüştürülmesi, aydınlatılması için yazara bir aydın olarak önemli görevler düşer. Kabaklı, bir söyleşide, Türk toplumunun yıkılmasında edebiyatın büyük rolünün olduğunu dillendirir. Ona göre toplumun düzelmesi de edebiyatla mümkün olacaktır (1990: 5). Aynı söyleşide Kabaklı “Turancıyız, biraz İslamcıyız, biraz Anadolucu, biraz Rumeliciyiz... Hülâsa millî ideallerin hamûlesiyiz” (1990: 7) der. Bütün bunlar Kabaklı'nın yazara ve edebiyata nasıl bir misyon yüklediğini gösterir. Şüphesiz ki bu misyon ideolojiktir. Ziya Gökalp; Kabaklı ile benzer bir doğrultuda bir görüşle, 1924'teki bir yazısında “Ah romancılar! Bugün siz elinizdeki kuvveti biraz bilseydiniz, az zamanda memleketin ahlâkını değiştirebilirdiniz.” (1981: 108) diyerek yazarlara önemli bir misyon yükler. Türk edebiyatında bunu düstur edinen yazarların varlığı azımsanacak düzeyde değildir. Kemal Tahir de yazar ve aydın figürünü iç içe geçirecek bir yaklaşımda bulunur. O; romancılara, Türk toplumunun sosyolojik ve tarihsel gerçekliklerini anlamlandırmak, çözümlemek bir görevin düştüğü (Kayalı, 2003: 81) fikrindedir.

Yazar ve aydın misyonu iç içe geçtiğinde kaleme alınan romanlar da çoğunlukla hedeflenen amacın rengine bürünür. Bu; ister istemez romandaki kişi, mekân, inanç, beden gibi unsurların tasvirlerine yansır. Çünkü birincil amaç ideolojik bir hâl almış olur. İdeolojik amaçta asıl olan ideolojiyi benimsetmek; kişi, mekân, beden gibi unsurları, olduğu gibi veya belli bir denge üzerinden kendi kimlikleriyle yansıtmaktan ziyade, yazarın zihnindeki kimlikleriyle yansıtmak, tasvir etmektir. Buna örnek olarak ele alınan din adamları gösterilebilir. Çünkü genel olarak dönem romanında “daha çok olumsuz din adamı tipolojisi ön plana çıkarılarak işlenmiş, din adamları toplum üzerinde yozlaştırıcı bir unsur olarak ele alınmıştır” (Ete, 2022: 11). Oysaki bu din adamı, İslamcılığa yaslanan romanda aksi bir kimliğe bürünür. Hâliyle ideolojik zeminden yola düşüldüğünde bir romanda olumlu bir kimliğe bürünen din adamı, karşıt görüşteki romanda olumsuz bir kimliğe bürünür. Bir romandaki ak sakal diğer romanda kapkara, şeytani bir sakal oluverir.

Aydın/yazar aynı zamanda bir otoriter yazardır. Otoriter yazar, roman ve romanın öğeleri üzerinde genellikle mutlak bir güce sahiptir. Bu yazar bir ideolojiye yaslandığında otoritesinin kaynağı çoğunlukla ideoloji olur. İdeolojinin keskin karşıtlıkları bir şekilde onun eserine, diline yansır. Belli bir ideolojiden hareket ettiği için çoğunlukla ben/biz ile öteki taraf arasında taraflı bir tutuma bürünerek sempati ile antipati üzerinden iyiyi ve kötüyü doğrudan kendisi işaretler. Kişiler, mekân, inançlar, bedenler, kıyafetler kendi kimliklerinden ziyade onun zihnindeki kimlikle ortaya serilir. Çünkü otoriter yazar, tanrısal bakış açısıyla efendidir, hem ben/bizi hem ötekini tanımlama hakkının sahibidir. Gallagher, Afrika’nın hâlâ ona sahip olan tarafından tanımlandığını dile getirir (2015: 5). Dolayısıyla bir ideolojiden yola çıkıldığında Afrika, kendi kimliğiyle var olan bir Afrika olarak tasvire konu olmaz. Bu tasvirde kullanılan dil de sadece bir iletişim aracı işlevi görmez. Burada dilin ideolojik işleyişi yoluyla elde edilen (Fairclough, 2013: 2) bir otorite, iktidar söz konusudur. Bourdieu’ya göre “dil yalnızca bir iletişim veya bilgi aracı değil, aynı zamanda bir iktidar (güç) aracıdır” (Thompson, 1984: 131). Çünkü her söylem dil aracılığıyla bir anlam inşasında bulunur. İdeoloji, kimi düşünürlerin adlandırmasıyla söylem, aynı zamanda bir otorite olarak tanımlar, adlandırır, anlamlandırır, olumlu veya olumsuz bir şekilde işaretler. Neticede otorite “bir şeyin kökeni olan ya da bir şeye varlık kazandıran bir kişi, peydahlayıcı, başlatıcı, baba ya da ata, ayrıca yazılı bildirileri oluşturan kimsedir” (Said,

2020: 95). Belli bir ideolojiyi kalkış noktası kılan yazar da eserlerinde “ideolojik konu ve mesajlarını ‘otoriter’ bir şekilde sunar” (Davis, 2014: 25). Ben/bizi veya ötekini, iyi veya kötü olanı onlar belirler ve okurun önüne doğrudan koyar. Okura düşen ise bunu olduğu gibi almak, iktidara uygun hareket etmektir. Zaten amaç da okuru etkilemek, ona yön vermektir. Özellikle bu eserlerde “kurmaca sürecinin kökünde otorite ve onun tasallutları vardır” (Said, 2020: 96). Otoriter yazar çoğunlukla bir panaptikondur ve “zihin için zihin üzerinde iktidar uygulama biçimidir” (Foucault, 2015a: 135).

Belli bir ideolojiye yaslanan otoriter yazar genellikle “karakter yaratma yerine, karakterini yaratma” (Yücel, 2011: 80) yoluna gider. Bu karakter yaratmada, “sürprizlere yer vermeden, tek bir doğruya yönelecek biçimde gerçeği açıklayan ingirgemeci bir bilinç” (Eco, 2016: 83) ve bu bilincin ürünü kapalı, tek boyutlu metinler söz konusudur. Hâliyle metinlerdeki karakter, mekân, beden gibi unsurlar da tek renkli, mutlak karşıtlıklara dayalı dar çerçeveli bir tasvirle okura sunulur. Çünkü burada bir “Baba Kanunu” söz konusudur. Psikanaliz dilinde, Baba Kanunu yahut baba metaforu yasaklama ve bastırma yeridir (Bhabha, 2016: 121). Suleiman, *Authoritarian Fictions*’ın ön sözünde “baba, kültürümüzde yalnızca baskıyı temsil etmez: aynı zamanda dili, aklı, yetkiyi ve otoriteyi de temsil eder” (1993) der. Dolayısıyla otoriter kurgu babanın kurgusudur. Bu kurguda özellikle öteki, Agamben’in “homo sacer”i (2017) gibidir. Her türlü şiddete, muameleye açıktır. Çünkü babanın gözünden düşene, her şey mubahtır. Otoriter yazarın kaleminden çıkan romanların ötekileri de çoğunlukla “homo sacer”dir. Yazar, onları istediği şekilde, kimlikte, kıyafette, inançta, tarafta tasvir edebilir. Kuçuradi, bir insanın ‘her şey yapılabilir’ ilkesine inanıp buna göre hareket edebilmesi için, kendisinin bir yüzünün olduğunun unutulması gerektiğini ifade eder (2009: 16). Oysaki insan, her şeyin yapılabileceği, “her şeyin doldurulabileceği boş bir levha değildir” (Jung, 2019: 19) ama otoriter yazar için bu anlayış ve bakış açısı genellikle geçer akçe değildir. Sonuçta amaç okuru istenen ideoloji doğrultusunda yönlendirmek, onlara iyiyi ve kötüyü doğrudan, işaretleyerek sunmaktır. Normalde hemen her okur bir romanı okuduğunda, karakterlerin davranışlarından, konuşma ve eylemlerinden onların iyi mi kötü mü gri mi olduğunu anlayabilir ama otoriter yazar bu kararı çoğu zaman okura bırakmaz. “Bu iyi, bu kötü” tarzında taraflı, sempatik veya antipatik tasvirlerle “okura tıfıl muamelesi yaparak ders veren” (Uslu, 2008: 88) bir yazar kimliğine bürünür. Söz konusu yazar buyurgandır, yönlendirendir, işaretleyendir,

tanımlayandır. Metnin önünde, yanında, ardında, galiba daha çok da üstünde durup sahnedeki pek inmeyendir (Birkan, 2019: 27).

Sartre'ye göre yazarın, “okuyucularını köleleştirme yolunda atacağı her adım sanatını tehlikeye düşürür” (2008: 74). Çünkü eseri zenginleştirebilen, ondaki anlamı çoğaltabilen, eseri yerine göre eleştirebilen ve yeni eserlere yol gösterici olabilen bakış açıları devre dışı kalır. Sadece okuyucu değil roman kişisi de bu durumda kendi kimliğiyle varlık sahasına çıkamaz. Mauriac'e göre “roman kişisi kendisinden istediğimiz şeye hemen kolayca boyun eğerse bu, onun, çokluk özel hayattan yoksun olduğunu ve bizim elimizde de pöstekiden öteye geçmediğini ortaya koyar” (2019: 206). Çünkü bu kişi kendi kimliğiyle değil verili bir kimlikle sunulur, tasvir edilir. Ona ait her özellik daha başından ideolojik amaca uygun olarak belirlenir. Belirlenmişlik ise “onun bireysel tarihini önceden ‘verilmiş’ kılar” (Yavuz, 2005: 33). Onun kendisine has bir tarihi yoktur. O, yazarın, kendisine yüklediği bir tarihle varlık sahasına çıkar, kendi tarihi ve ağzıyla konuşmaz. Çünkü yazarın düşüncesi kahramanın ruhuna ve ağzına yerleşmiştir (Bahtin, 2005: 36). O, artık verili ve çizili bir hayatın kahramanıdır. Yazarın zihninden ona giydirilen kimlikle kahraman, kendine has olandan soyutlanır. Zaten otoriter yazar, kahramanı kolay kolay kendi hâline bırakmaz. Sartre'nin “Kahramanlarınızın gerçekte yaşamasını ister misiniz? O halde onları serbest olmalarını sağlayın” (Bourneur ve Quellet, 1989: 164) tavsiyesine uygun yaklaşımlar, otoriter yazarca çoğu zaman bilinçli olarak devre dışı bırakılır.

Kabbani'ye göre “beylik bir yaklaşım da Batı'nın Doğu'yu, Doğu'nun kendisini tanıdığından daha iyi tanıdığıdır” (1993: 20). Aslında bir ideolojiye yaslanan otoriter yazarda, benzer bir durum söz konusudur. “Geleneksel bir dansın “otantik” bir icrasına tanık olduğunda gerçek yerli kültürünün havasını soluduğunu düşünen” (Young, 2024: 13) biri gibi çoğu zaman her şeyi bildiği, gördüğü, tanıdığı iddiasından hareket edebilir. Oysaki bu pek imkan dâhilinde değildir. Megill, *Aşırılığın Peygamberleri*'nde Nietzsche'den kimi tespitler aktarır. Söz konusu aktarımlara göre dil bütün gerçekliklerin yeterli ifadesi değildir. Ağaç, kar, renk, çiçek gibi şeylerden bahsettiğimizde aslında bu şeylerin kendileri hakkında çok şey bilmediğimiz, elimizde sadece onlara dair metaforların var olduğudur (2021: 80). Oysaki otoriter yazar çoğu zaman her şeyi bilen, mükemmel, ideal bir yazar figürasyonudur. Parla'ya göre “mükemmel ve idealize edilmiş yazar figürasyonlarıyla yapıtın ideolojik angajmanları

ön plana çıkar” (2018b: 11). Çünkü insan her şeyi bildiğini zannettiği noktalarda eleştiriye, empatiye kapalı bir hale gelir. Dolayısıyla söz konusu yazarın romandaki tasviri de çoğunlukla bu çerçeveye uygun olur. Bu tutum aynı zamanda “bireyleri özne yapan bir iktidar biçimidir” (Foucault, 2019: 19). Malum iktidar biçimi, bireyleri kategorize eder, ona her şeyi dayatır, onu istediği şekilde inşa eder ve sunar. Bu özne ise kurulmuş özne, nesneleştirilmiş öznedir.

Lukacs’a göre “bizim düşünme biçimimiz asla bütünüyle başarılabilen bir tamamlanmanın sonsuz yolunu izler” (Lukacs, 2017: 43). Ayrıca Freud’a göre yazar “güpegündüz düş gören” (2016: 130) birey konumundadır. Asıl metne hükmeden unsurlar bilinçdışı, bilinçaltı unsurlardır. Dolayısıyla bir birey olarak “ben”, sadece görünen, anlatılan ben’den ibaret değildir. Birey sadece bilinçten değil, bilinç ve bilinçdışı unsurların bütününden ibarettir. Bu durumda otoriter yazarın, bireyi bütünüyle algılaması mümkün değildir. Üstelik ideolojik bir zemine yaslanıldığı için, o ideolojik bakışın gördüğü veya görmek istediği sunulur, tasvir edilir. Zaten amaç bireyi olduğu gibi, geniş yönleriyle aktarmak da değildir. Özellikle ötekilerin, öteki mekân, inanç, beden gibi öğelerin tasvirinde amaç onlara karşı bir antipati inşasıdır. Bu, yazarı beyaz ben/biz ve siyah ötekilere götürür. “Kötüler öykünün kahramanı hâline gelmiş olan egonun düşmanları ve rakipleriyken, iyiler yardımcılarıdır” (Freud, 2016: 131). Böylece ötekilerin tasviri; onların düşmanlığı, kötülüğü, efemineliği gibi özellikler üzerinden yürür. Zaten bir ideoloji ben/biz tarafının mükemmelliği, erilliği üzerinden hareket ediyorsa öteki taraf çoğunlukla efemine olarak sunulacaktır. Gürbilek’in tespitiyle Türk romanındaki eril, otoriter sesin çizdiği Batılılaşmış tipler genellikle efemine erkeklerdir (Gürbilek, 2016c: 11). Bihruz, Felatun, Behiç, Macit gibi tipler bunun örnekleridir.

“Barthes ve Foucault; yazarı metnin anlamının kaynağı veya o metindeki otoriter ‘varlık’ olarak görmeyen bir anlayışla edebiyatı ele almaya odaklanırlar” (Bennet ve Royle, 2018: 41). Çünkü otoriter yazar, okuru bir alıcı ve tüketici konumuna düşürür. S/Z’de dile getirdiği gibi, Barthes’e göre eserin amacı okuru tüketici olmaktan çıkarmak, onu metnin üreticisi konumuna getirmektir (1996b). Elbette bunun için yazara; bir ideolojiden yola çıksa bile, ideolojinin üstüne çıkma, onun kuşatmasından sıyrılma zorunluluğu yükler. Bu durumda “yazarın sadece kişiliğini değil, aynı zamanda anlatıcı sesini de bastırması gerektiği” (Martin, 1986: 60) bir gerçekliktir. Örneğin kişilerin sadece yazarın sesiyle, ağzıyla değil, kendi kimlikleriyle var olmalarını

gerektirir. Ama ideolojik bakış buna pek müsaade etmez. İdeolojik metinlerde “madun öteki asla sunulmaz ve kendi adına veya kendi sesiyle konuşmaz” (Al-Kassim, 2002: 170). Çünkü bu eserlerde yazarların inşa ettiği evren tek seslidir. Dolayısıyla kişi, mekân ve diğer unsurlar; tek sesliliği merkeze alan bir tasvirle sunulur. Özellikle ötekilerin tasviri bu zemine yaslı olur. Onlar, sinemadaki ikinci ve üçüncü kişilikler gibi dekoratif, tek boyutlu, sınırlandırılmış bir unsur olarak kalır. Oysaki “bir roman kişisi kendini yazara ne kadar güçle, ne kadar bütünlükle kabul ettirmişse, okurun gözlerine de o kadar canlı görünür” (Caillois, 2019: 225). Ayrıca sınırlandırılmış özelliklerle bezeli tasvirde “varsayılan ‘iyi’nin hep orada olduğu, metnin içinden türetilmeyip aksine metnin dışından dayatıldığı akılda tutulmalıdır” (Uslu, 2008: 89). Çünkü bu iyi, çoğunlukla ideolojik zeminden hareketle yazar tarafından otoriter bir tutumla dayatılır.

İdeolojik anlamda aydınlatma, eğitime rolüne bürünen aydın/yazar aynı zamanda kalıcı olan yerine ideolojik olana yaslanan yazardır. Bir eserin ise bir ideolojiye mahkum edilmesi; sınırlı bir zamana, mekâna, sadece o ideolojiden taraftarların olduğu bir alana mahkum edilmesidir. Zaten “edebî metinler durağan hale mi gelir, kendi sonsuzluk mezarlarında donup kalırlar mı yoksa zaman içinde ve her yeni nesille birlikte değişirler mi?” (Bennet ve Royle, 2018: 66) sorusunun cevabı metinlerin ideolojik olup olmamasıyla yakından ilgilidir. Elbette edebî eserin bütünüyle yazarın ideolojisinden bağımsız olabilmesi bir zorunluluk olamaz ama eserin bir ideolojiyi yansıtması ile o ideoloji tarafından sınırlandırılması aynı şey değildir. Kundera “Bir tarafta, insan varoluşunun tarihsel boyutunu inceleyen roman var, diğer tarafta ise tarihsel bir durumun aktarılması (...) romanlaştırılmış bir tarih yazısı niteliğindeki roman” (2016: 43) derken aslında bu durumu vurgular. İnsan varoluşunun tarihsel boyutunun yansıtılması, ideolojiye değil, kalıcı olana yaslanmadır. Oysaki bir ideolojinin veya bir “iktidarın koruması altında üretilip yayılan dil (...) hep aynı yapıyı, aynı anlamı, çoğu kez de aynı sözcükleri yeni baştan söyler durur” (Barthes, 2015: 158). Belli kalıplara mahkum edilme, kalıpların dışına çıkışa dair yollara engellerin inşası, ideolojinin sınırlarıyla çevrelenmiş bir zaman ve mekâna sıkıştırılma; romanın kalıcı olabilme imkanının azaltılması anlamına gelir. Bu, tasvir anlamında da önemli bir detaydır. Neticede Barthes’in vurguladığı gibi ideolojik endişelerden hareket eden eserlerde amaç, yapı, dil gibi unsurlar oldukça benzerdir. Batılılaşmayla beraber, Türk edebiyatında “Yanlış Batılılaşma”ya karşı uyarı maksadıyla kaleme alınmış olan

romanlarda, çoğunlukla aynı züppe tiplemesinin sergilenmesi gibi. Hâliyle Batılılaşmada şekilciliğe karşı olan romancılar, bunu benzer züppe tiplmeleri tasvir ederek ortaya koymuşlardır. Sonuçta ideolojik amaç ortaklaştığında kurgular, tiplmeler, diller de ortaklaşabilmektedir. Böylece tasvirler; genel olarak ortaklaşmakta ve bir tarafa olumsuzluklarla tasvir edilen ötekiler, Felatun'lar, Bihruz'lar konulurken; diğer tarafa hep olumlu özelliklerle tasvir edilen Rakım'lar konulmaktadır.

Karpat'a göre romancı kendi toplumunu anlatırken orada yaşayan insanların tüm insanlarla paylaştığı özellikleri de dile getirebilirse eser, başka ülkelerden insanları da kendine çeker (2017: 50). Karpat'ın vurguladığı şey, gerek romanda gerek insanda daha diyalojik, daha genel, daha kalıcı olana yaslanmadır. Bu, tasvir için de geçerlidir. “Klasik Çin felsefesinde *yang* (aydınlık, sıcak, kuru ve eril ilke), *yin*'in (karanlık, soğuk, nemli ve dişi ilke) tohumunu kendi içinde taşır, aynı şey diğeri içinde geçerlidir” (Jung, 2019: 44). *Yang*'ın içinde *yin*'in varlığını görmek istemeyen bakışın tasvir ettiği kişi, mekân veya diğers unsurlar genellikle çok seslilikten, çok boyutluluktan uzak olur. Neticede ortak bir özü öncelemeyen tasvir, ortak özellikler yerine mutlak karşıtlıklara yaslanır. Eliade'ye göre en iğrenç ‘nostalji’ bile ‘cennet nostaljisi’nden bir şeyler aşırır (2017: 26) ama ideolojik endişeler çoğunlukla bu düşüncüyü öncelemez. Çehov'a göre “yazar, kalıcılığı ne kadar derinlemesine kavarsa, ızan sahibi okurla kesişme olasılığı o kadar artar” (Aktaran Kula, 2012: 299). Böylece daha çok okura, çağlar üstüne gitme olasılığını da artırır. Halbwachs'a göre “anılarımız kolektiftir (...) İçimizde farklı bir grup insan taşırız” (2018: 30). Onun vurgusu da genel olarak insanda ortak olabilene dairdir. Ortak olabileni yakalayabilen tasvir, ideolojik endişeleri öncelemeyen tasvirdir. Oysaki edebî eser ideolojik bir metne, yazar da bir otoriteye dönüştüğü zaman bunun yakalanması kolay değildir. Gadamer'a göre “tarih bize ne olduğunu anlatırken, şiir bunun nasıl olabileceğini anlatır. O, bize insan davranışlarında ve onun yaşadığı acılarında genel olanı görmemizi sağlar” (2005: 17). İdeolojik olanı yansıtmak da Gadamer'ın kastettiği tarihi yansıtmak gibidir.

Şeriatî'ye göre “sanat ‘var olan’dan kaçıştır” (2008: 75). Dolayısıyla sanat var olandan, sınırlardan, hazır çerçevelerden uzaklaşmadır. Aydın/otoriter yazar misyonuyla öncelenen ideolojik endişeler; çoğunlukla sınırlara, çerçevelere dair olduğu için var olandan kaçış kolay değildir. Örneğin ideolojik endişeler tarafından şekillendirilen bir tasvirde “şeylerin bizatihi kendilerinin özlerine-doğalarına ait bilgeliğin (...) dile

gelmesi” (Schopenhauer, 2009: 68) pek kolay olmasa gerektir. Neticede ideolojik tutum, perspektifi daraltarak sanatı, edebiyatı, yazarı, eseri, ideolojiye aracı kılar. Antakyalıoğlu’na göre “sanat, varlığı veya varoluşu kucaklarken bize milyonlarca farklı pencere/perspektif açar” (2016: 52) ama ideoloji genellikle pencereyi/perspektifi daraltıcıdır. Dar perspektifli yansıtmada ise kişide, mekânda varlığa dokunabilmek, daha genele, kalıcı olabilene ulaşabilmek çoğunlukla mümkün olamamaktadır. Çünkü kişi, mekân ve diğer unsurlar keskin çizgiler, dar perspektifler üzerinden tasvire konu olmaktadır. Sonuçta bütünlüğe, parçalar arasındaki uyumu sağlayan bir organizmaya ulaşılammamaktadır. Unamuno’ya göre “bir roman, canlı olmak, hayatta olmak için mekânizma değil yaşamın kendisi gibi bir organizma olmalı” (2021: 109). Zaten eser, güçlü bir organizma olarak belli sınırlarla çizilen bir zaman diliminin üzerine çıkabildiğinde “kendine sürekli bir varoluş sağladığı için” (Foucault, 2016a: 43) daha kalıcı olabilmektedir. Greenblatt’e göre “birçok edebî eser, onların yaşam bulmasını sağlayan koşulların çöküşünden sağ çıkabilmiştir” (2005: 13). Elbette bu, edebî eserin koşullara hapsolmaması, bazı sınır ve çerçevelerce kuşatılmamasıyla ilgilidir. Bu durumda koşullar değişse bile eser kalabilmektedir. Barthes’e göre “insanın, sesinden biraz daha kalıcı olması gerekir” (2017: 11). Sonuçta sesimiz dönemin, toplumun, güncelin, ideolojinin içindedir. Bu ses; günceli, ideolojiyi, sınırları aşabildiğinde kalıcı olabilmektedir. Evet, Platon’un mağarasından çıkmak zordur ama kalıcı olabilen eserler, oradan çıkabilenlerdir. Mağaradan çıkıldığında kişiye, mekân, beden vb. unsurlara bakış daha geniş bir perspektiften olabilmektedir. Böylece tasvirde de perspektif genişlemekte, tasvirler tek tiplilikten uzaklaşmaktadır.

2. 3. 4. Bütünsel/Diyalojik Bakışın Yitimi ve Tasvir

Braudel’e göre “uygarlıktan söz etmek, mekânlardan, topraklardan, engebelerden, bitki örtülerinden, hayvan türlerinden (...) söz etmek olacaktır. Ve bunların insana yönelik tüm sonuçlarından söz etmek” (2017: 40). Çünkü uygarlık bütün bu unsurlardan mürekkep bir bütündür. Parçalardan bir veya ikisi üzerinden girişilecek bir tanıma tam anlamıyla bir tanıma değil, eksik bir tanımadır. “Hayat bir bütündür ve bütünlüğü içinde anlamlıdır” (Aktaş, 2012: 157). Oysaki ideolojik bakış, genellikle bütünsellikten, diyalojiden uzak bakıştır. Sonuçta kendine ait, kendisiyle ve kendi dünyasıyla sınırlı bir inanç ve düşünce temelinden hareket eder. Kimi şeyleri içeri alırken kimi şeyleri dışarıda bırakır. Heidegger’e göre varlık kuşatıcı, bütünsel olandır. Varlık, var olanı

aşan bir özelliğiyle her şeyin kaynağı ve temelidir. Çünkü “varlığın ‘tümelliği’ cinse özgü tüm tümellikleri aşmaktadır” (2018: 31). Bütünlükten kopmak, varlıktan kopup var olana dönüşmektir. Kısaca Heidegger, daha genel, daha diyalojik, daha bütünsel olanı vurgulamaktadır. “Eski Ahit dönemindeki insanlar manevi yaşam ile dünyevi yaşantıyı birbirinden ayırmazlardı” (Sennett, 2019: 19). Burada yaşantıya bütünsel, diyalojik bir bakış söz konusudur. Elbette diyaloji, karşıtlıkların birbirini yok etmesi, dışlaması anlamına gelmez. Burada karşıtlıkların bir terkibi, bütünün parçaları gibi hareketi söz konusudur. Oysaki ideolojik bakış, bütünlüğü dışlayan, tek yönlü, dar çerçeveleri içselleştiren bir bakıştır. Bu bakış, tasvire de genellikle aynı şekilde yansır. Çünkü dar çerçevelerden bir tarafa sempati, diğer tarafa antipati ile yaklaşıldığından metinlerdeki tasvirler anılan bakışın ürünü olur. Bu, anlatının, belli bir cihete odaklanması, bir bütün olarak sahnenin kaçırılmasıdır. “Bahtin’e göre romanın amacı, bu farklılıkları görünür kılacak şekilde temsil etmek ve etkileşime girmelerini sağlamak”tır (Martin, 1986: 148). Bu da farklılıkların temsilini, çok sesliliği gerektirir. Farklılıkların ideolojik bir zihinden değil, kendi kimlikleriyle tasvirini gerektirir. Bir ideolojiyi empoze etme, benimsetme üzerine inşa edilen tutumlarda ise bunu sağlamak oldukça güçtür. Buradan bir diyalojinin çıkması kolay olmadığı için metin de bir diyaloga değil monoloğa dönüşür. Diyaloji, birinin diğerine fikir empoze etmediği bir etkileşim alanı sunar (Çıraklı, 2015: 147). Böylesi bir etkileşim alanı sadece sempatiyi değil empatiyi gerektirir. Hem doğa hem insan çok yönlü, çok boyutludur. İdeolojik bakış, genellikle bunu kaçırmaktadır. Çünkü malum bakışta “Arendt’ın sözünü ettiği ‘genişletilmiş zihin’e ulaşma çabası” (Berktaş, 2018: 9) pek ön planda değildir.

Elbette ideolojiler çağında bütünselliği, diyalojiyi, daha evrensel ve insani olanı yakalamak kolay değildir. Çünkü ideolojiler bütünsel, kuşatıcı oldukları iddiasında olsalar bile onların eyleme yansıyan durumları bunu pek ispatlayamamaktadır. Lukacs’a göre “roman, Tanrı’nın terk ettiği bir dünyanın epiğidir” (2017: 94). Lukacs için epik ile roman arasındaki fark bütünlüklü kültür ile parçalanmış kültür arasındaki farktır. Epik, onun için uyumun, bütünlüğün, dengenin olduğu; iç ile dış, gerçek ile ideal ayrımının/karşıtlığının olmadığı bir çağın simgesidir. Roman ise yersiz-yurtsuzluğun, iç dünyanın dış dünyadan kopuşunun, tanrıların terk ettiği bir dünyanın ürünüdür. Bu durumda bir parçalanmışlık, karşıtlık ortaya çıkar. Parçalanmışlık içinde Hassan’ın deyişiyle yazarlar, yayları olmayan bir lir ile şarkı söylerler (2019: 24). İdeolojiler de

bütünsellikten ziyade parçalıdır. Çünkü bakış çoğu zaman mutlak karşıtlıklar üzerinden hareket ederken karşıt kutuplar inşa eder. Böylece olandan ziyade olması arzu edilen üzerinden hareket edilir. Bu da bir sokağı yansıtırken bile “olması gerekenin cazibesi yönünden sokağın pratiğini görmezden gelmeyi” (Zeytinoğlu, 2014: 20) doğurur.

Bir roman salt ideolojik bir metne dönüştüğünde çoğunlukla tasvirler bunun gölgesinde gerçekleşir. Bu durum kişilerde, mekânların, beden ve diğer unsurların tasvirinde diyalojinin yitimine sebep olur. Ümit Aktaş’ın “hani; burada hayat, toplum, insanlar nerede?” (2012: 157) sorusu dikkati bu noktaya çeker. Necip Tosun, büyük yazarların, insan hayatını bütün boyutlarıyla kavradıkları inancındadır (2022: 21). Elbette insanı, sokağı vb. unsurları kendi kimlikleriyle yakalayabilmek, ideolojik kimliğin üstüne çıkmayı gerektirir. Fazlıoğlu’na göre insan çizgisel bir zaman üzerinde “*bu-arada-olandır*” (2016: 37). Örneğin birey fizikselden fiziksel olmayana, yerelden evrensele nice boyuttan mürekkeptir. Oysaki ideolojik bakış bunları çoğunlukla teğet geçerek ötekini, “ben”i bütünleyen, tamamlayan bir unsur olarak görmez. Memmi’nin deyişiyle bu, karşıdaki insanı “öteki-ben olarak görmemek, onu nesneleştirmek” (2009: 97) anlamına gelir. Ötekini, empatiyle iç içe “öteki ben/biz” olarak sunmak ile onu şeyleştirerek sunmak aynı şey değildir. Şeyleştirmede, bir insanın kendi kimliğinden arındırılması, dışlanması ön plandadır. Dolayısıyla söz konusu duruma yaslanan tasvirler ise genellikle tek biçimciliğe uygun, diyalojiyi dışlayan tavriler olur.

Nadine Gordimer, C. von Barloewen ile olan söyleşide “Ben de sesler arasında bir sestim” (2011: 100) der. Burada sesleri ben/biz veya öteki olarak tanımlama, ayırma gibi bir durum yoktur. İdeolojik zeminden hareket edildiğinde ise tek seslilik öne çıkar. Çünkü ideolojik zemin, çoğunlukla ben/biz merkezli bir zemindir. Booth, Bahtin’in *Dostoyevski Poetikasının Sorunları* adlı eserinin sunuş bölümünde “bir ‘ideolog’ olmayan herkes, her birimizin bir ‘Ben’ değil ‘Biz’ olduğu gerçeğine saygı duyar” (2015: 17) der. Oysaki ideolojik zeminlerde çoğu zaman diyalojik bakış yitirilir, diyalog değil monolog geçerli hale gelir. Bu durumda Cioran’ın “Bizler eşyayı bizatihi kavramak ya da onların kırılğanlığını dışa vurabilmek için aceleci davranıyoruz. Bizim tasvirlerimiz onları ön gerçek olarak kabul eder, çarpıtır, yaratır, şeklini bozar ve bizi onlara bağlar” (Aktaran Said, 2015: 57) şeklindeki tespiti geçerli hale gelir.

“Freud’un bilinçdışı teorisinin önemi, düşünen öznenin en azından kısmen bilinçdışı olan güçlerden ve etkilerden ibaret olduğunun gösterilmesine dayanır. Bu

teori ‘Ben’in ‘Tanrı’ olmadığını (Bennet ve Royle, 2018: 170) hatırlatan bir yaklaşımı önceler. Çünkü ben ne derece “ben”dir? Foucault, Freud, Lacan’ın anılan doğrultudaki tespitleri söz konusu durum için önem arz eder. Onlar bireyin bir ortamın, dilin, ideolojinin içinde inşa edilen bir özne olduğuna inanırlar. Bu durumda tasvirlerin anılan unsurların etkisinden sıyrılabilmesi pek kolay değildir. Özellikle bir ideolojinin üzerine çıkamayan yazarlarda bunun gerçekleşebilme ihtimali düşüktür. Çünkü bir inanç ve düşünce sistemi olarak ideolojiler ben/biz ve öteki arasına bazı sınırlar çeker.

Tek boyutlu değil de kendi kimlikleriyle var olan karakterler inşa etmek roman açısından dikkate değerdir. Çünkü Stevick’e göre “büyük romanların büyüklüğü hakkında hüküm verirken kullandığımız en kesin ölçü, roman dünyasındaki kimlik kazanmış karakterlerin çeşitliliğidir” (2004: 171). Bu da diyalojiyi, çok sesliliği, katı çerçevelerden az veya çok sıyrılabilmeyi gerektirir. Çünkü genel olarak “monolojik bir sanatsal dünyada fikir, sabit ve nihaileştirilmiş bir gerçeklik imgesi olarak resmedilen bir kahramanın ağzından” (Bahtin, 2015: 133) sunulur. Sabit ve nihaileştirilmiş bir gerçeklik ise kalıplaştırılmış bir gerçekliktir. İdeolojik gerçeklik de böyledir. Çünkü çoğunlukla hazır çerçevelerden, kalıplardan hareket ettiği için onda çok sesliliği yakalamak zordur. Kişilerin yazarın sesiyle değil, kendi sesleriyle konuşabilmeleri; bütünsel bir bakışla, “insan ruhunu her beşerde keşfetmek” (İzzetbegoviç, 2013: 79) ile ilgilidir. Bu, yazarın sadece kendi sesine değil öteki seslere de katılmasıyla veya öteki seslerin katılımını sağlayabilmesiyle ilgilidir. Çünkü katılım daha iyi tanımayı, empatiyi beraberinde getirir. İzzetbegoviç, Afrika ile ilgili şöyle bir anekdot aktarır: “Bir zenci dans grubu, bir Afrika köyüne geldiği zaman; etrafında toplanan seyirciler peyderpey oyuna iştirak ederler ve böylece sonunda icracı ve seyirci farkı ortadan kalkar” (2013: 149). Sonuçta bir katılım, bütünleşme, empati sağlar ve tek seslilik ortadan kalkar. Ayrıca çok boyutluluk, bir çeşitlilik, bir zenginlik sağlayabilmedir. Sefa Yüce’ye göre “bir romanın güzelliği, aksettirdiği hayatın zenginliği ile ölçülür” (2016: 111). Yine Schopenhauer’a göre “faydalı sanatların anası zorunluluktur; güzel sanatların anası ise bolluk ve çokluktur” (2009: 74). Dar sınır ve çerçevelerin uzağında daha geniş, genel, diyalojik çerçevelere sahip olmaktır. İnsanların ve kültürlerin birbirleriyle etkileşimin sonucu olduğuna inanan Sontag’a göre “edebiyat diyalogdur” (2005: 145), monolog değildir. Oysaki ideoloji devreye girdiğinde çoğunlukla diyalojiye kapıyı kapatan, hatları sert tasvirler de devreye girmektedir. Bu tasvir ise bir kişiyi, mekânı, bedeni,

inancı vs. “daha derin, daha gerçek, daha insani, daha tarihi şekilde kavramak ve tasvir etmek” (Lukacs, 2008: 416) şeklinde gerçekleşmemektedir.

Aslında hem insanın hem hayatın doğası bir diyaloji, çeşitlilik, çok renklilik ve çok seslilik, olumludan olumsuzla birçok unsur üzerine inşa edilmiştir. Merleau-Ponty’nin deyişiyle “sonuç olarak algıladığımız dünya, çatlakları ve boşlukları olmayan pür bir düşünce nesnesi değildir” (Aktaran Said, 2015: 38). Söz konusu dünya Doğan Kuban’ın tasvir ettiği Anadolu halısına uygun bir özelliktedir. Kuban’a göre “Anadolu Türk halısı Çinli ejderle, Yunan ‘meandr’ını beraber taşıyan bir yaratmadır” (2016: 54). Halı, çok özellikli, çok boyutlu oluşu, birçok rengi içeren çok katmanlılığı ile diyalojik özelliktedir. Oysaki ideoloji merkezli yansımalarda amaç olanı bütünüyle anlamak, görmek, bütün boyutlarıyla tanımak ve bunu yansıtmak değildir. Tanpınar’a göre “Müslüman Şark, psikolojik tecessüsü pek az tanımıştır. Bazı umumî fikirlerin dışında insan ve insan ruhu onu ek az meşgul etmiştir” (2016: 60). Tanpınar’ın dile getirdiği şekilde bütünsel olmayan bir bakış açısı, insanı yeterince yerinde anlayabilir, tanıyabilir ve tasvir edebilir değildir. Çünkü bu zemine yaslanan yazarlar çoğunlukla kişilere, mekâna ve diğer unsurlara bir ideolojik mesafeden bakarlar. Söz konusu mesafe; genellikle onların kişi, mekân ve diğer unsurlarla sağlıklı bir ilişki kurmalarına engeldir. Onların çizdiği kişi, mekân, beden gibi unsurların tasviri de belli bir mesafeden olur. Bu yaklaşımla yapılan bir çizimin, çoğunlukla ak-kara paradoksuna yaslanması kaçınılmazdır. Sonuçta ideolojik tutum çoğunlukla yüceltme veya aşağılama, aşırı anlam yükleme veya anlamsızlaştırma zeminine yastır.

Balzac, *İnsanlık Komedyası*’nın ön sözünde “insan ne iyidir ne kötü; içgüdülerle ve yeteneklerle doğar” (2010: 19) der. Oysaki ideolojiye yaslanan yazarlar için çoğunlukla insan ya iyidir ya da kötüdür. Türk romanında bir Marksist romancının gözünde bir dindarın veya bir İslamcı romancının gözünde bir Marksist öğretmenin düşürüldüğü durum genel olarak böyledir. Hâliyle birisi için bir kusursuz olan dindar, diğeri için bütünüyle kusurlu olabilmektedir. Bu, bir çeşit “Daemon” tasviridir. Mardin, *Türkiye’de Din ve Siyaset, Makaleler 3*’te bu kavramdan bahseder. Saklı bir güç, insanda yaratıcı ve kahredici gücün müşterek kaynağı olan Daemon “şeytan” anlamına gelir. Mardin, onun, Batı edebiyatında salt bir kötülük nesnesi olarak ele alınmadığını dile getirerek şöyle bir tespitte -ki bu tespit tasvir açısından önemlidir- bulunur: “Daemon’ın yalnız ‘kötü’ ile bir tutulduğu uygarlıklarda edebiyat ve sanat yüzeysel

kalmaya mahkumdur” (1991b: 262). Halbuki ne insanın ne de hayatın doğası bu şekildedir. Oysaki ideolojik tasvirlerde, her şey tek tipleştirilerek sunulur.

Sontag’a göre “ya sanat ya ahlak diyen sorun sahte bir sorundur. Bu ayrımın kendisi bir tuzaktır” (2018: 32). Çünkü tercih zorlamasında bazı unsurların öne çıkarılması amaçlanır ve genelde bunlar, edebiyat dışı unsurlardır. Edebiyat dışı unsurlarla ideolojik amaçlar öne çıkarıldığında ise tasvir, genellikle ideolojik bir kimliğe bürünür. Bu, bir bakıma bireyin şekleştirilmesidir. Şekleştirildiğinde ise çoğunlukla akıl, beden, ruh, duygu gibi parçalardan oluşan; tabiatın ve evrenin bir parçası olan birey kendi kimliğinden koparılır. O, tek boyutlu, diyalojiden uzak bir tasvire konu edinilir. Fazlıoğlu’na göre “insan denilen soruya verilecek yanıtlar her şeyden önce, insanın üçlü; hissî, vicdanî ve aklî yapısı dikkate alınarak verilmelidir” (2016: 11). Çünkü insanın doğası hem bütünü hem parçayı içeren karmaşık, çok özellikli bir yapıdır. Aslında insanı tanımak biraz insan doğasını tanımaktır. Kant’a göre “insanla tanışmak başka, insanı tanımak başka şeydir. İnsanı tanımak için, insan tabiatını daha yüksek bir yerden müşahade etmek gerekir” (1960: 42). Daha içeren, daha geniş, daha bütünsel bir bakış açısından hareket etmek gerekir. İdeolojik yaklaşımlarda ise çoğunlukla insan bunun aksi yönde tanıtılır, tasvir edilir.

Öteki de gerek insanın gerekse hayatın doğasının bir parçasıdır. Kristeva’ya göre “garip bir şekilde yabancı içimizde yaşıyor. (...) Onu kendi içimizde tanıyarak, kendisinden nefret etmekten kurtuluruz” (1991: 1). Öteki, bütünlüğün bir parçasıdır. Benhabib’e göre “bir yerde, bir noktada diğer insanlarla temasa geçmek zorunda olduğum ve onlardan sonsuza dek kaçamayacağım gerçeği” (2016: 43) vardır. Bu gerçeklik ben/biz ve öteki ilişkisi üzerine inşa edilir. Adem; sadece kendisi ve kendi varlığıyla değil, varlık denen bütünlüğün içinde, ortak bir özü de içeren bir Adem olarak vardır. Şakar’ın deyişiyle “Adem’de saklı olan tüm insanların hikayesini, kendi hikayesi olarak anlatabilmenin heyecanıdır” (2022: 11). Adem’i anlatmak sadece ben/bizi veya ötekini değil, bütünü anlatmaktır. İdeolojik tutum ise genellikle bunu devre dışı bırakır. Van Dijk “Neyse ki, doğanın yasaları insanlığın yasaları değildir” (1984: 153) derken biraz da bu tutumu yerer. Özellikle ideolojik yasalar çoğunlukla genişleten, zenginleştiren, diyalojiye götüren yaklaşımlardan uzaktır. Unamuno, her insanın yedi ana erdemle bunların karşıtı yedi kusuru içinde taşıdığı inancındadır (2019: 280). Birey sadece aşırı sempati veya nefret karşıtlığıyla sunulabilecek birey değildir ama ideoloji

devreye girdiğinde mutlak karşıtlık da çoğunlukla devreye girer. Bu da yukarıda Şerif Mardin'in ifadelendirdiği "Daemon"ın sunum şeklidir. Ong'a göre "erdem" ve "kötülük" karşıtlığıyla betimlenen basit ve yüzeysel karakterler, psikanalitik eleştiriye açık değildir (2014: 182). Çünkü çok sesli, çok yönlü, psikolojik derinlikleri olan karakterler değildir. Campbell, bir insanı en doğru şekilde tarif etmenin yolunun onun kusurlarından bahsetmek olduğunu dile getirir (Aktaran Storr, 2020: 89). Sadece onun ideal yanlarından bahsetmek değil. Neticede karakter doğası gereği, az veya çok, farklı tonları içeren bir yapıdadır. Zaten "karakterizasyon, bir hikayedeki insanların doğasının sunumudur" (Rand, 2000: 47). Salt erdem veya bayağılık üzerinden bir sunum değildir. Tevfik El-Hakim "Erdemi tasvir ettiği gibi bayağılığı tasvir etmeyen, güzelliği gösterdiği gibi çirkinliği göstermeyen bir sanat düşünemiyorum" (1999: 7) der. Oysaki ideolojik zeminden hareket edildiğinde genellikle tasvir, insanın ve hayatın doğasından, diyalojiden uzaklaşmakta, insanı ve hayatı hatları keskin bir sunuma konu etmektedir.

2. 3. 5. Önyargılar, Hazır Çerçeveler ve Genellemeler Ekseninde Tasvir

James Baldwin'ın *The Fire Next Time (Bundan Sonrası Ateş)* romanında siyahi karakter için şunları dillendirir:

"Değersiz bir insan olduğunu acımasız bir netlikle ve mümkün olduğunca çok yoldan dile getiren bir toplumda doğdun. (...) Sıradanlıkla barışman bekleniyordu. Her nereye dönersen dön, James, bu dünyadaki kısa hayatında, nereye gidebileceğin ve ne yapabileceğin (nasıl yapabileceğin), nerede yaşayabileceğin ve kiminle evlenebileceğin sana söylendi." (1963: 18)

James'e, Kast sistemindeki gibi, yerini bilmesi gerektiği hatırlatılmaktadır. Çünkü onu tanımlayanlarca, ona hazır bir çerçeveden bakılmaktadır. Korat, bu yaklaşıma konu olan dili, mitolojik dil olarak görür. Ona göre "mitolojik dil, şüphesiz ki kahramanların üstün nitelikleri olduğunu peşinen kabullenen dildir" (2010: 75). İdeolojik dil de bir çeşit mitolojik dildir. Çoğunlukla üstünlük aşağılık karşıtlığını merkeze alan bu dil önyargılara, hazır çerçeve ve tanımlara, genellemelere yasıldır. Bauman'ın deyişiyle "tanımlarla birlikte doğulur, kimlikler ise yaratılır" (2013: 108). Sonuçta ideolojik tutum çoğunlukla hazır tanımlara yasıldır ve kimliklere bu hazır tanımlar ile yaklaşılır. Hazır tanımlar ise yazardan önce toplumda kodlanmış olarak vardır ve "insanların bütün tutum ve davranışları, kabul ettikleri ve benimsedikleri anlam kodlarından etkilenmektedir" (Dikeçligil, 2017). Dolayısıyla romanda hazır çerçevelerin etkisindeki tasvir, ister istemez bu kodlara, hazır çerçeve ve tanımlara yasıldır.

İçine doğulan ideolojilerin, hazır çerçeve ve tanımların, önyargıların bireyler üzerindeki etkisi su götürmezdir. Mısır'dan çıkış öyküsünde “çocuk seder yemeğindeki ayinle, biz'in içini dolduran ve biçimlendiren anıya ve tarihe dâhil edilerek, biz demeyi öğrenir” (Assmann, 2015: 22). Çünkü çocuğun içine doğduğu, içinde şekillenebildiği bir “biz” çerçevesi hazır olarak bulunmaktadır. Mannheim'a göre “içindeki bireyler kafalarında o toplumun bir tür resmini taşırlar” (Kavanagh, 1995: 309). Bu resimde toplumun neyi nasıl gördüğü, neye nasıl baktığı bellidir. Yazarlar, toplumun bütün kodlarının içine doğan bireyler olarak ideolojik önyargılara, hazır resimlere yaslandıklarında, eserlerindeki tasvirler bunlardan izler taşıyacaktır. Çünkü ideolojik önyargılar, hazır çerçeveler ben/biz tarafını merkeze alırken; öteki tarafı merkezin dışına atmaya çalışır. Önyargılara, dillendirilen çerçevelere yaslı bakış açısı bir bakıma *Aşk-ı Memnu*'daki mürebbiye Mlle de Courton bakışıdır. Zihnindeki Doğu imajı ile İstanbul'a gelir; bu imajı göremeyince şaşkınlık içinde kalakalır ve “Beni bir Türk evine getirdiğinizden emin misiniz?” (Uşaklıgil, 2020: 53) diye soruverir.

Her önyargı, her hazır çerçeve ben/biz ile ötekiler arasında bir mesafenin inşasıdır. Çünkü bilinmeyen, bir korku nesnesi olan ötekine giden yollar kapalıdır. Zaten insanların kendi etraflarında yarattıkları bütün mesafelerin nedeni bilinmeyen dokunuşuna dair korkudur (Canetti, 2014: 13). Öteki yabancıdır, tekin değildir, yer yer kötüdür, düşmandır. İdeolojik önyargılar ve hazır çerçeveler çoğunlukla böyle bir öteki inşa eder. Gombrich, sanat yapıtlarına yaklaşımda dahi böylesi bir önyargıdan bahseder. Ona göre “büyük sanat yapıtlarının tadına varılmasında, alışkanlıklarımızı ve önyargılarımızı aşmadaki isteksizliğimizden daha büyük bir engel yoktur” (1998: 29). Sonuçta var olan hazır çerçeveler böylesi bir yaklaşımı doğurur. Gerek kişiye ve gerekse diğer unsurlara dair bu yaklaşımın ürünü tasvirler ise aşırı genelleyen, önyargılı tasvirler olur. Neticede söz konusu unsurlara genelleyci bir tutumla “tekil iyi ve şer kategorileri” (Jameson, 2011: 102) üzerinden bakılır. Genellemeler, sadece bir örnekten veya sınırlı örneklerden bile hareket edebilir. Birinin veya birkaçının üzerinde gözlenen ya da görüldüğü iddia edilen olumsuzluklar bir anda bütüne mal edilebilir. Hoffer; insanlarda bir ırkı, bir ulusu veya ayrıcalığı olan bir grubu, onun en kötü üyelerine bakarak değerlendirme eğiliminin varlığından bahseder (2011: 32). Bu durumda bazen tek bir yön, tek bir boyut, tek bir özellik bile bütünün özelliği gibi tanımlanır, görülür. Çünkü anılan özellikler ötekine aittir ve öteki ise genellikle olumsuzluğun, kötülüğün

konusudur. Gürbilek'e göre "kötülük fikrini çoğu zaman kültürün büsbütün dışından gelen, kültürü toptan yıkmaya azmetmiş, yabani, yıkıcı, ehlileştirilemez bir canavar fikriyle birlikte düşünürüz" (2016b: 76). İdeolojik bir zeminde bu öteki, canavar imajında bir tasvire konu olacaktır. Sonuçta yazar ideolojik bir noktadan yola çıkacak, hazır çerçevelerden, önyargılardan hareket edecektir. Yazar ideolojik bir tutumdaysa, "önyargılıysa tikel özneliği aşip türsel bilince ulaşamaz" (Gündoğdu, 2016: 117).

Hazır çerçeveler, önyargılar, hazır tanım ve genellemeler aynı zamanda bireysel ve toplumsal bilinçaltının derinliklerine yaslanır. Adorno; klişenin, derinde yatan bilinçdışı kaynaklardan beslendiğine dair bir görüşünü dile getirir (2011: 39). Ülgener'in deyişiyle "hazır klişelerin bir yerde hem imalatçısı hem de tutsağıyız" (2006: 216). Çünkü hazır çerçeveler, önyargılar kişiyi, farklılıkları tanımanın önündeki ciddi engellerdir. Bu durumda kişinin, kişiye dair unsurların sunumu büyük ihtimalle hazır çerçevelere uygun olur. Lessing, kendisiyle yapılan bir röportajda, *The Grass is Singing* adlı romanındaki Musa karakteri için "O zamanlar onu yazmanın tek yolu buydu, çünkü siyaset ve hizmetçiler dışında Afrikalılarla hiç tanışmamıştım" (Aktaran Walder, 2011: 84) der. Hâliyle Afrikalıları tanımadan birkaç örneklik üzerinden bir Afrika, Afrikalı tasviri ortaya koyar, hazır çerçevelere yaslı birkaç metafordan hareket eder. Metaforlar ise genellikle belirli bir etik veya ideolojiye atıfta bulunur (Herman ve Vervaeck, 2005: 68). Üstelik hazır çerçeveler uygun bir şekilde "metaforlar fazla kullanıldıklarında ölürler" (Wood, 2013: 52). Örneğin sürekli aynı insanın, aynı ırkın, aynı mekânın hep bir güzellik veya çirkinlik üzerinden sunumu, bir süre sonra bu sunumları monoton bir hale dönüştürecektir. Monotonluk da okuyucuda devamlı bir ilgi uyandıramayacaktır. Çünkü okur; aynı kişiyi, mekânı, ırkı daha önce aynı şekilde okumuştur. Storr'a göre "dokuz haftalık bebekler, daha önce gördükleri görüntülere değil, o güne kadar hiç görmedikleri görüntülere ilgi gösterir" (2020: 32). Oysaki benzer görüntülere dair klişe sunumlar, çoğunlukla aynı sıfatlardan hareket eder. Sıfatlar dilin önemli birer unsuru olarak kalıplaştıklarında önyargılar ile içli dışlı olur. El-Messiri'nin deyişiyle "önyargı dille organik bir bağa sahiptir ve dile özgüdür" (2015: 30). Elbette el-Messiri'nin bakışı eleştirelliği içeren bir bakıştır ve "basmakalıp Öteki'nin oluşturulma süreçleri ise her zaman irdelenmeye ve eleştirilmeye muhtaçtır" (Oğuzertem, 2017: 230). Çünkü bu öteki, insan doğasına uygun bir öteki değil, ideolojik bir temel üzerine inşa edilmiş ötekidir. O, klişelerin, basmakalıp yaklaşımların ötekisi; kendi kimliğiyle değil yazarın

zihnindeki kimlikle var olan, ideolojik gözün ötekisidir. Zizek’e göre “gerçek öteki, hiçbir zaman ruhani bilgeliklerin ve hoş adetlerin ‘öteki’si değildir, tanım gereği ‘ataerkil’dir, vahşidir” (2018: 69). Neticede ideolojiye, hazır çerçevelere yaslıdır. Zaten “ideoloji, yandaşlarına neyin doğru, neyin yanlış olduğuna dair kriterler ve standartlar” (Ball vd., 2017: 1) sağlar. Bu da bildirili romana uygun olarak tasvirde tek tipleştirmeyi doğurur. Dolayısıyla tiplerde, mekânlarda ve diğer öğelerde, çoğunlukla kalın çizgilerin, derinliksiz, kalıplaşmış, stereotip çizimlerin hâkim olduğu tasvirler su yüzüne çıkar.

Ayrıca yazardan önce yazılıp çizilenler ile yazarın daha önceden kendi yazıp çizdikleri de hazır çerçeve işlevi görebilir. Barthes, önceki bütün yazılardan ve kendi yazısının belleğinden kopup gelen inatçı bir hatıranın yazdıklarının bugününü mutlaka etkilemesinden bahseder (Aktaran Bora, 2018a: 163). Önceki yazar ve eserler bir bakıma bir habitus inşa eder. Habitus, ideoloji ve kolektif bilinç ile bağlantılıdır. Habitus, benzer konuma sahip olanların içine doğduğu, şekillendiği ortak yapının adı; bunların algılama, düşünme ve davranışlarının ortak şemalarıdır. Eyleyiciler üzerine etki eden belirlenimlerdir (Bourdieu, 2015a). Şüphesiz ki bir romancı açısından konuya yaklaşıldığında o, kendisinden önceki romancıların ve romanların etkisinde kalabilir. Bu romanlar az veya çok tasviri içerdiğine göre onların tasvir şekilleri sonradan gelen romancıyı etkileyebilir. Önceki romancının bir etnik topluluk için kullandığı sözcük ve benzetmeleri sonradan gelen romancıların da kullanabildiği görülüyor. Özellikle aynı ideolojiden romancılarda bu daha yaygındır. Önceki romancılar aynı zamanda kişilere, etnik kimliklere, bedenlere dair birer hazır resim inşa ederler. Bu resimler sonradan gelen romancıların da kafasına yerleşebilir. Toplumcu gerçekçi romanda aynı din adamı tiplerlerinin çizilmesi gibi. Buna 1922’deki Walter Lippman’ın yaptığı *Lippman Araştırması*’nı örnek verilebilir. Sözü edilen araştırmaya göre dünyadaki olaylara doğrudan tepki vermiyoruz. Daha çok bu tür olaylarla ilgili “kafamızdaki resimler”le tepki gösteriyoruz (Van Dijk, 1984: 13). Dolayısıyla sonradan gelen romancı, zihnindeki resimlerle ben/biz tarafını veya ötekileri çizebilir. Zaten bu resimler “metnin üretilmesinden ve bizim onu almamızdan önce var” (Fowler ve Kress, 2019: 185). Öncekiler, söz konusu resimleri birer imge gibi sonrakilere emanet ederler. Özellikle romanı ideolojik kaygılarla kaleme alan bir romancıda durum genellikle bu şekilde işler. Geçmiş ona, bir fotoğraf klişesinin alıkoyduklarıyla kıyaslanabilecek imgeler emanet etmiştir (Zizek, 2011: 156). O, söz konusu imgeleri hazır olarak alır ve kullanır.

Dil de aslında büyük oranda bir hazır çerçevedir. Her özne aslında bir dilin, bir hazır çerçevenin içine doğmakta, onun içinde inşa edilmektedir. Sonuçta “simgesel alan olarak toplumsalın ideolojiyle olan bağlantısını göz önüne aldığımızda da öznenin, dil ve söylemin yanı sıra ideoloji içinde inşa edildiği söylenebilir” (Yağcıoğlu, 2021: 30). Özne bunun içine sonradan dâhil olduğu için, onun, var olandan etkilenmemesi düşünülemez. Lacan’a göre çocuk kendini tanıma sürecinde, pek çok farklı aşamadan geçerek kendisini diğerlerinden ayırmayı ve sonuçta özne olmayı öğrenir. Yalnızca dilin öğrenilmesi ile birlikte (simgeler düzenine girerek) çocuk, ailenin ideolojik ya da simgesel ilişkileri içinde yer alır (Wolff, 2000: 127). Böylece o, dildeki ideolojik veya simgesel ilişkilerden etkilenir. Çocuk bunlar üzerine bir merkez inşa eder ve bu merkezden dışarıya bakmayı öğrenir. Kendisinden önce var olan dil, o dilin sözcükleri, benzetmeleri ve diğer unsurları onun zihnine, diline, bilinçaltına yerleşir. Bu dilde ben/biz veya ötekine dair var olan resimler, onun da resimleri olur.

Barthes, içine doğulan dil, tarih ve ortamın etkisinden yola çıkarak “bir yazar, yazar olarak kendini yok etmeden onu asla yok edemez” (1990: 4) der. Çünkü yazarın kendiliği bunların içinde şekillenir. Hâliyle Barthes açısından yazardan önce var olan dil, onun kendi dili değildir. Yazar onu hazır olarak alır ve kullanır. Ayrıca her ideolojinin kendine has bir kavramlar dünyası, üslubu, sözcükleri vardır. Yazar, aynı zamanda ideolojiye has bu dilin de içine doğar. Kendisinden önce ideolojik kaygıyla kaleme alınmış romanlarda söz konusu dil zaten kullanılmıştır. Sonradan yola çıkan yazarın yolu, söz konusu dilin izleriyle doludur. Van Dijk’e göre “üslup, bir metindeki bağlamın dilsel izidir” (1984: 133). Yazar, bu dilsel izi takip edebilir. Özellikle ideolojik kaygılarla kaleme alınan romanlarda bunu gözlemlemek zor değildir. Avrupa-merkezci bir romancının siyahilerle ilgili kullandığı kavram, sözcük ve benzetmeleri başka romancıların kullandıkları çok görülür. Amerikan romanında Kızılderililere dair imajlar çoğu zaman benzer sözcüklerle, birçok romanda tasvire konu olur. Neticede “dilnin kullanımı hem özerkliği hem de tekrarı içerir” (Billig, 1991: 8). İdeolojik metinlerde tekrarı içermesi daha olasıdır. Özellikle aynı ideolojiye adanmış yazarlarda ortak kodlar, alışkanlıklar oluşturarak bunu gerçekleştirir. Bu bir çeşit hazır ortam, hazır çerçeve olarak zaten vardır. Neticede dilin arkasında bir tarihin, bir geçmişin olduğu gerçekliktir. Yazılıp çizilenler, önceki kullanımın hatıralarıyla doludur.

Yazar, başkasının hatta kendi geçmişinin hatıraları üzerindedir. Romancı bu hatıralar nedeniyle tasvirde önyargılarla aynı sözlükçeye, sözlere, sözcük ve deyimlere başvurabilir. Zaten “diğer metin türleri gibi, önyargılı söylem de çeşitli bağlamların ayrılmaz bir parçasıdır” (Van Dijk, 1984: 43). Özellikle etnik kimliklere, kimi yörelere, bedensel biçim ve renklere dair tasvirlerin benzerliği bir tesadüf değildir. Birçok romanda siyahi kimliğin ilkel ve yamyam olarak sunumu, bir Yunan romanındaki Türk imajı ile bir Türk romanındaki Yunan imajının çoğunlukla karanlık çizgilerde oluşu bunu örnekler. Yine İslamcı çizgiden romanlardaki Marksist tiplerle Marksist romanlardaki dindar portreler de genellikle koyu tonlardadır. Şüphesiz ki bunda ideolojik tutum ve bakışların önemli bir etkisi vardır. Zaten “ideolojinin temel düzeyi, şeylerin gerçek durumunu maskeleyen bir yanılsama düzeyi değil, bizatihi toplumsal gerçekliğimizi yapılaştıran (bilinçdışı) bir fantezi düzeyidir” (Zizek, 2011: 48). Bu düzey, kimi zaman katılımcıların farkında olmadığı, onların bilinçdışını şekillendiren bir düzeydir. Kişilere, mekâna, ırklara, bedeninin biçim ve renklerine, inançlara dair benzer imajlar, tasvirler durduk yere ortaya çıkan imaj ve tasvirler değildir. Halliday, “ırk ve cinsiyetin dilde inşa edildiği” (2006: 380) inancındadır. Dolayısıyla ideolojik romanlarda çokça görülen ırk, cinsiyet ve diğer unsurlara dair benzer imajlar, yazarın içine doğduğu dilde çoğunlukla vardır.

Çoğu ideolojide kahramana bakış da genellikle hazır çerçevelere yaslıdır. Örneğin kahramanlar genellikle güç, savaşlarda üstün başarılar, heybetli beden gibi özelliklerle anılırlar. Mumford’a göre “korku yaratmak veya etki altına almak için kapladığı alanla, yüksekliğiyle kentin tamamına hâkim olan kale, tapınak ve sarayların yapımı için hiçbir masraftan kaçılmıyordu (2019: 82). Bu, mekânı diğer mekânlardan farklı kılarak, mekânın heybetiyle diğer mekânlara hâkim olma amacı taşır. Bireyler mekâna biçtikleri anlama benzer bir anlamı, mekânda oturana da biçebilirler. “Sümer efsanesinde kabile reisi arketipi Gılgamış’tır. Kahraman avcı, güçlü koruyucu ve Uruk’un etrafındaki surları inşa eden kişi” (Mumford, 2019: 35). Platon’un kişileri ise soğukkanlı, ölçülü, gülmez, ağlayıp sızlamaz, acı karşısında göğsünü yumruklamaz (Gündoğdu, 2016: 163) kişilerdir. Edebiyat, ideolojiye ve diğer alanlara hizmet eder hale geldiğinde eserlerin kahramanları; yukarıdaki kahramanlara benzer hazır çerçevelerle, ayırt edici özelliklerle inşa edilirler. Her ideoloji kahramana dair hazır çerçevelerden de yola çıkarak kendi ideolojisinin kahramanlarını yaratır. *Yeni Turan*’ın “Kaya”sı, *Huzur Sokağı*’nın “Bilal”i,

Onuncu Köy'ün “öğretmen”i gibi. Bu kahramanlar genellikle sıradan insanlardan farklıdır ve onlar her türlü iyilik, güzellik, olumluluk üzerinden tasvir edilirler. Bir hayali cemaat olarak ulusun inşa ettiği kahramanlar gibi. Hobsbawm’a göre “bu topluluğun üyeleri kendilerine ortak şeyler, yerler, pratikler, önemli şahsiyetler, anılar, işaretler ve semboller arıyor, sonuçta da buluyorlardı” (2017: 120). Elbette bu unsurların, ideolojik bir romanda yansıtılması, olumlu özellikler üzerinden olacaktır.

Ulus devletlerde olduğu gibi ideolojilerde de “var olabilmek için güçlü olma ve mücadele etme icabını ahlaklaştıran söylem” (Bora, 2017: 39) ön plana çıktığında, bu söyleme uygun kahramanlar inşa edilecektir. Söz konusu söylem romana taşındığında kişilerin ve diğer unsurların tasviri, söylemle doğru orantılı olacaktır. Ayrıca ulus devlet anlayışına yaslanan toplumlarda birey; toplum ve devlet içindir. Elbette devlet ve toplum için olan bu kahraman aynı zamanda varlığını devlete ve topluma adayarak onu ayakta tutan, güçlendiren, dönüştürendir. Dolayısıyla devletin varlığı, devamlılığı sözü edilen kahramana bağlıdır. Onlar hazır çerçeve olarak var olan birer Mehdi, Köroğlu, Hektor, Robin Hood’dur. İdeolojik romanda kahramanın tasviri, çoğunlukla bu doğrultuda bir tondadır. Onun kimliği daha yüce amaçlar etrafında şekillendirildiği için bireyselliği, bireysel arzuları çoğunlukla göz ardı edilebilmektedir. *Bozkurtlar*’daki kadınların, *Ankara* romanındaki Selma hanımın cinsiyetten arındırılarak sunulması gibi. Onlar; var olan kahraman tipolojisine uygun olarak çoğunlukla eril özelliktedirler. Bu kahramanların karşısında yer alan ötekiler ise olumsuzluklar, korkaklıklar ile iç içe tasvir edilirler. Onlar efemine özelliklerde olan züppe tiplerdir. Elbette Bihruz’a karşı olan ideolojiye göre “bu kişiler iyi savaşçı olamazlar” (Mardin, 2000: 52). Zaten birçok ideolojide kahraman, ideolojinin kahramanı olmadığı müddetçe sıradandır.

2. 3. 6. İdeolojik Endişelerin Doğurduğu Denge/Mesafe/Empati Yitimi

Aslında gerek doğa gerek insan gerekse dünya belli bir denge üzerine inşa edilmiştir. Her denge yitimi hem doğa, hem insan hem de dünya üzerinde bir sapma oluşturur. Aynı şekilde eserler; belli bir denge üzerine inşa edildiklerinde daha başarılı, daha kalıcı olabilir. Dolayısıyla edebî eserlerin kendi öğeleri olan konu, yapı gibi bütün öğeler arasında, parça ile bütün arasında belli bir dengenin sağlanması önemlidir. Oysaki ideolojik endişeler, edebiyata yüklenen edebiyat dışı misyonlar çoğu zaman bu dengeyi sarsıverir, genellikle birinin lehine bozar. Bloom’a göre edebiyatın en derin endişeleri edebî endişelerdir (2018: 28). Bloom, söz konusu endişe üzerine inşa ettiği

kanonda Shakespeare'ye çok özel bir yer ayırır. Ona göre Shakespeare, edebî endişeleri ön plana almaya çalışmış; ideolojik endişeleri geri plana atmıştır. Belki de bu; ideolojik endişe veya misyonun edebî eserdeki konu, estetik, yapı gibi unsurlar arasında dengeyi çoğu zaman konunun lehine bozabilmesi endişesinden kaynaklıdır. Cortazar, tarihsel unsur ile edebî unsur arasında benzer bir durumu dillendirir. Ona göre “eğer tarihsel unsur edebî olanın üzerine binerse, edebî unsur bu işten kayıpla çıkar” (2020: 259).

Tasvir, romanın ana öğelerinden biridir. Dolayısıyla tasvirde de belli bir dengeyi sağlamak önemlidir. İdeolojik endişeler öne çıktığında ise dengeyi sağlamak zorlaşır. Çünkü gerek ben/bize gerekse ötekilere bakışta denge/mesafe devre dışı kalır. Ben/biz tarafı genellikle yakından/sempati, ötekiler uzaktan/antipati ile çizilir. Hâliyle bu sunum, hem yazarın zihnindeki kimlikle varlık bulan ötekinin tasvirinde hem de yazarın bakışında bir denge/mesafe yitimine yol açar. Katı bir merkez, merkez dışı karşıtlığına mahkum edilmiş kişi, mekân, beden, kıyafet vs. tasvirini dengeli ve gerekli mesafeden bir tasvir olarak görmek zordur. Çünkü karşıt uçlar arasında bir denge yitimi söz konusudur. Lukacs'a göre roman bir biçim olarak, oluş ve varlık arasında inişli çıkışlı ama sağlam bir denge kurar (2017: 80). Dolayısıyla roman, parçalar arasındaki dengenin ortaya koyduğu bir bütünlüktür. Halbuki ideolojik endişelerle bu bütünlük sarsıldığında tasvir bundan etkilenir. Nasıl ki doğa-insan, insan-insan, insan-mekân ilişkisinde biri merkeze alındığında diğeri aleyhine bir dengesizlik ortaya çıkıyorsa aynı şekilde tasvirde de denge ve mesafe gözetilmediğinde benzer bir durum ortaya çıkar. Bu bir bakıma insan-doğa ilişkisinde insanı merkeze alıp doğayı öteki kılmak gibidir. Böyle bir durumda insan, ben/biz zemininde; doğa ise öteki zemininde tasvir edilecektir.

Booth, “sempati kontrolü” (2012: 288) dediği, ne aşırı uzaklık ne de aşırı yakınlık üzerine inşa edilen bir dengeden bahseder. Çünkü sempati kontrolü yitirildiğinde ne sempatide ne antipatide denge sağlanabilir. Sontag; okur, dinleyici veya seyircinin nihai tepkisinin mesafeli, dinginleştirici, kafa yorucu, duygusal bakımdan özgürleştirici, onaylama ve kızmanın ötesine geçirici nitelikte olmasının gerekliliğini dillendirir (2015: 38). Dolayısıyla bunu sağlamak yerinde bir mesafeye bağlıdır. Gerek kişi gerek diğer unsurlar yerinde bir mesafeden daha kolay tanınabilir. Zaten “Öteki mekânsal, toplumsal ve bedensel olarak yakınımıza geldiğinde bir tanıma meselesi gündeme gelir” (Göle, 2012: 104). Tanıma meselesinde ise mesafenin aşırı yakınlığı, uzaklığı önem arz eder. Çünkü aşırı yakınlık sempatiyi, uzaklık antipatiyi doğurabilir. Heidegger'e göre

Avrupalı, Şark'ı bir sergi geziyormuş gibi kendini bir nesne-dünyadan ayrı tutarak, onu görünmez ve uzak bir konumdan gözlemler (Aktaran Dellaloğlu, 2020a: 261). Bu mesafeden bir gözlemin sonucunda tasvir edilecek olan Şark, şüphesiz ki kendi kimliğiyle var olan bir Şark'tan ziyade zihinlerdeki hazır çerçevelere yaslı bir Şark olur. Çünkü Şark'a; uzak, yukarıdan bir bakış söz konusudur. "Yukarıdan bakış, epistemolojik olarak sakatlayıcıdır ve öznelere indirger" (Jameson, 2008: 395).

İdeolojik endişeler mesafeleri, sınırları inşa ettiği için özellikle öteki/yabancı pek tanınmak istenmez. Zaten kimi zaman tasvirde salt dışsal/fiziksel özelliklere takılı kalınmasının bir sebebi bu endişelerdir. Oysaki kişi, mekân veya diğer unsurlar salt fiziksel/dışsal özelliklerden ibaret değildir. Örneğin bireyde Jung'ın tespitiyle hem bireysel hem kolektif bilinçdışı alanlar mevcuttur. İnsanda hem bireysel hem evrensel, özsel bir yapı (arketip) söz konusudur. Tanımada, tanımlamada, anlatım ve tasvirde üzerinde gidilmesi gereken, insandaki bütünlüğü gözetken bir çizgiden söz edilebilir. Bu çizgi, ancak doğru bir dengenin/mesafenin kurulmasıyla inşa edilebilir. Dengeyi ve mesafeyi doğru kurmak adına kimi şeyleri yumuşatmak, ırmağın diğer yakasından bakabilmek gerekir. Adlandırma ve tanımlama hakkını hep kendinde bulundurmamak gerekir. Ötekilerin kendilerini nasıl tanımladıkları da önemlidir. "Cesaire'nin dediği gibi yegane tarih beyazken, yeni bir tarihi nasıl yazmalı" (Young, 2000: 191) diye düşünülmeli. İki tarafın tanımları dikkate alındığında belki doğru bir denge/mesafe kurulabilir. Oysaki kişilerin sunumuna bile bakıldığında "kötü kurmaca metinlerinde genellikle bu denge kurulamaz; tip ya kendisi olarak öznelleşir ya da salt grubun temsilcisi olarak kişiliğinden koparılıp soyutlaşır" (Şakar, 2022: 40). Mesafe açıldıkça bakışın daralması, ötekine yabancılaşması kaçınılmazdır. Örneğin mekâna uzaktan bakış, onun sadece fiziksel bir unsur olarak görülmesine sebep olabilir. Bu durumda mekân sadece sıradan bir yer olur, Konyalı'nın deyişiyle mekânlaşmaz (2022: 28). Çünkü onun bir anlam ve hatıra değeri göz ardı edilir. Ona, "mekân, peteklerinin binlerce gözünde, zamanı sıkıştırılmış olarak tutar" (Bachelard, 2017: 39) yaklaşımı söz konusu olmaz. Dolayısıyla ideolojik endişelerin inşa ettiği mesafelerden bakış; hem kişiyi hem de diğer unsurları tek renkli katı bir tasvire konu eder.

İdeolojiye yaslı tarihi romanlarda geçmişe bakışla ilgili başka bir denge/mesafe yitimi de söz konusudur. Geçmişe hayranlıkta geçmiş bir otoriteye dönüşürken; geçmişten kopuş ise ona dair bir nefreti doğurabilir. Said'e göre "bizler yazdığımız her

yazıda ve yaptığımız her şeyde tarihin yorgun dokümanını hatırlayarak ve (itici de olsa) yeniden yazarak, aslında kendi kendimize karşıt hareket ederiz” (2015: 56). Çünkü tarihin yorgun dokümanı bugün yazılanlar üzerinde etkilidir. Geçmiş bir hayranlık ögesi olarak ele alan romanlarda geçmişe dair kişilerin, mekânın vs. tasvirinde genellikle olumlu özelliklerden hareket edilirken; geçmiş olumsuzluklar üzerinden okuyan bir romanda ise unsurların tasvirinde çoğunlukla antipatiyle hareket edildiği görülür. İki tavırda da bir dengenin var olduğu iddia edilemez. Bir tavır geçmiş uzak/soğuk, diğer tavır ise sıcak/yakın bir mesafeden tasvir etmektedir. Örneğin aynı padişah, farklı ideolojik zeminlerinden hareket eden romanların birinde beyaz, diğerinde siyah çizilebilmektedir. Tasvir bir yüceltme ile aşağılama karşıtlığına hapsedilmektedir. Geçmişe dair yüceltici tutumun beraberinde getirdiği altın çağ, asr-ı saadet söylemleri de bu zemin üzerine oturmaktadır. Nasr Hâmid Ebû Zeyd’e göre geçmiş “metinlerin otoritesine dayanmak, ‘şimdi’nin sürekli olarak ‘geçmiş’ tarafından şekillendirileceği anlamına geliyor” (2015: 29). Geçmiş olumsuz anlamda ideolojik yaklaşımlar, geçmişin bütün öğelerinin tasvirinde olumsuz öğelerden hareket eder. Çünkü geçmişten “politik/ideolojik ve düşünsel/kültürel kopuş” (Oktay, 1993: 7) böylesi bir yaklaşımı doğurur. Örneğin Cumhuriyet sonrasında kimi ideolojik bakışlar geçmiş, geçmiştekileri hep olumsuzluklar üzerinden okur. Abdulhamid’in çizimi buna çarpıcı bir örnektir. Bir roman onu yüce vasıflarla, bir başka roman onu salt despotlukla tasvir edebilmektedir. Bir roman onu yakın ve samimi, diğeri uzak ve soğuk bir mesafeden çizebilmektedir. Hannah Arendt, denge konusuna harita çizme, ölçme yeteneğini örnek verir. Ona göre harita çizme, ölçme yeteneği; doğası gereği insanın ancak çevresindeki bağlardan ve elinin altındakinin ilgisinden uzaklaşıp, yakınındaki her şeye karşı mesafe aldığı anda işleyebilir (Arendt, 2018: 360). Arendt’in bahsettiği mesafe dengeli bir mesafedir.

Denge/mesafe yitimi, empatinin de yitimidir. Gürbilek’in “Bir yazar küçük görülmenin insanı nasıl yaraladığını kendi yazarlık deneyimlerinden de bilir” (2015a: 21) tespiti aslında bir empati çağrısıdır. Yazar; ötekileştirilmenin acısını en iyi kendisine olan kimi ötekileştirici yaklaşımlardan bilir. Bildiği halde ötekileştirmeye devam eden yazarlarda ideolojik kaygılar ön planda, empati geri plandadır. “Narkissos miti Öteki olmadan var olmanın olanaksızlığı üstüne bir tür meseldir” (Breton, 2018: 130). Hâliyle empatiyle de ilgilidir. Ötekinde kendi yüzünü göremeyen, onu ötekileştirir. Öteki genel olarak bir ayna işlevindedir. Gürbilek, “Girard’a başvurursam ‘romansal adalet’lerini

yalnızca sıradan ötekilere değil, aynı zamanda kendilerine de işletebildikleri ölçüde iyidir bu romanlar” (2016c: 49) tespitinde bulunur. Empatiyi yitiren ideolojik tasvir, genellikle romansal adalete yaslanmaz. Çünkü empatinin yitimi nedeniyle ötekilere her şey yapılabilir anlayışı devreye girer. Oysaki daha insani, yerinde, dengeli bir tasvir için empati önemlidir. Jusdanis’e göre Persleri de insanlık ailesinin mensupları olarak tasvir etmekle “Aeschilos, edebiyatın, izleyenlerde estetik bir sempati yaratma yetisinin altını çizer. Bu başlı başına dikkat çekici bir güçlüktür; özellikle de bundan sekiz yıl önce Perslerin Atina’yı yerle bir ettiği, yakıp yıktığı düşünülürse” (2012: 118).

Said’e göre “roman, başka dünyalar var olabileceği için var” (2016a: 37). Elbette bu, ideolojik tutumdan ziyade empatiye bağlıdır. Aksi durumda Tanzimat romanlarındaki cariye tiplerine uygun tasvirler ön plana çıkar. Her ne kadar kimi yazarlar cariyeyi ailenin bir parçası, aileyi de onun koruyucusu olarak tasvir etseler de bu tasvirler tek taraflıdır. Burada cariyeliğe red veya cariyenin, cariyeliği nasıl gördüğüne dair bir sunum pek yoktur. Zaten *Felâh-ı Beyler*’deki Canan, *Sergüzeşt*’teki Dilber veya *İntibah*’taki Dilaşub kendi kimlikleriyle, kişilikleriyle tasvire konu değildirler. Her ne kadar ona babacan bir yaklaşım söz konusu olsa da bu babalık daha çok devletin otoriter babalığına uygundur. Otoriter babalık karşısında ise cariyeler, daha çok ikinci sınıf insanlar olarak acınası ve dolayısıyla korunması gerekenlerdir.

Empati yokluğunda iyinin ve kötünün, iyiliğin ve kötülüğün tasviri farklı boyutlarda gerçekleşir. Özellikle ideolojik, empatiden yoksun tutumlarda ben/biz tarafında kötü veya kötülük pek söz konusu edilmez. Çünkü “kötülük, bize sanki başka bir yerde yaşıyormuş gibi geliyor. İçimizde değil de dünyanın belli yerlerinde” (Bauman ve Donskis, 2020: 14). Oysaki empatiyle düşünülürse, ötekilerin de kendilerine has bir dünyalarının var olduğu, kötülüğün herkese ait olabileceği görülür. Öteki mekânların, kıyafetlerin veya diğer unsurların; sadece ben/biz için değil, ötekiler için de bir anlam ifade ettiği söz konusu edilebilir. “Ben/biz”in kuru bir çölden ibaret gördüğü bir mekân, belki “öteki” için çok zengin bir değer ve anlama karşılık gelebilir. Örneğin Bachelard’ın bakışıyla bir ev “öteki” için “hem beden hem de ruh” (2017: 37) olabilir. Hâliyle tasvir adına da bütün bunların düşünülebilmesi; ideolojik tutumlardan arınma, empati, daha dengeli bir mesafe ile ilgilidir. Aksi durumda aşırı sempati-antipati paradoksuna mahkum, keskin hatlarda tek tip tasvirler ortaya çıkar.

2. 3. 7. Okur Beklentilerini Karşılama Kaygısı

Yazarın, ideolojik anlamda okuru yönlendirebilmesi nasıl mümkünse, okurun yazarı yönlendirebilmesi de mümkündür. Yazarın, okurdan; okurun, yazardan kimi beklentileri vardır. Bir romancının veya romanın özellikle bir ideolojiye adanmış okurca çok tutulmasının elbette kimi ideolojik nedenleri söz konusudur. Çünkü kanon inşasının arka planında ideoloji önemli bir etkidir ve her kanonun kendine has bir okur kitlesi vardır. Milliyetçiliği benimsemiş bir okur kitlesinin milliyetçi kanonu diğer kanonlardan önce tercih ettiği görülür. Marksist kanonda, İslamcı kanonda ve diğer kanonlarda da az veya çok, okurun durumu benzerdir. Çünkü romancı, ona “romanı açar açmaz özlemini duyduğu şeyleri verir” (Sarraute, 2014: 98). Bu okur daha çok fikirlerini onaylayan, kendisini bulduğu eserleri önceler. Koçak’a, bir yorumcu ahabası, Orhan Pamuk’u *Cevdet Bey ve Oğulları* ile *Sessiz Ev* üzerinden tanıyıp sevdiğini, *Kara Kitap*’ta ise kazıklandığı hissine kapıldığını söyler. Bunun sebebi, beklentilerdir. Koçak, “Bu yorumcu Marksistti, Marx-Engels’in Balzac’ı okuduğu gibi okumuştur Pamuk’un ilk yapıtını” (2023: 197) der. Kısaca sebep ideolojiktir, ideolojik beklentilerle ilgilidir.

İdeolojik romanlar tasvirde daha çok siyah-beyaz karşıtlığından hareket eden romanlardır. Bu romanlar sonuçta belli bir okur kitlesinin beklentileri de dikkate alınarak kaleme alınır. Dolayısıyla okuyucunun beklentilerini karşılama kaygısı belli bir roman tarzının, tasvir şeklinin devam edişinde bir etkidir. Kendi etnik kimliğinin sevgisi, yüceliği ve diğer kimliklerin nefretlik ve aşağı oluşu üzerine inşa edilmiş bir ideolojiye adanmış okur, elbette kendi kimliğini yücelten ve öteki kimliği aşağılayan bir romanı daha çok tutacaktır. Çünkü bu okur romanda kendi beklentilerine cevap alabilmektedir. Birçok romanda aynı şekilde, aynı söylemler üzerine inşa edilmiş tasvirlerin görülmesinde dile getirilen durum dikkat çekici bir etkidir. Ayrıca ideolojik romanlar, Gürbilek’in “patetik yanılgı” dediği durumun yoğun olduğu romanlardır. Gürbilek, patetik yanılgının cansız doğayı duygudan görünmez kılışından bahseder (2015a: 55). Çünkü patetik yanılgı yoluyla metin duyguya, öznelliğe boğulmakta, gerçeklik görünmez kılınmaktadır. Duygulandırırım, etki uyandırırım, derken metnin edebî özellikleri ciddi bir sapmaya uğratılabilmektedir. Amaç yine okura, onun beklentilerine yöneliktir. Sonuçta okur, bir duygu yoğunluğuna boğularak etki altında bırakılmaya çalışılmaktadır. Bu doğrultuda kaleme alınmış bir romanda tasvirler, okur üzerinde duygusal etki yaratmaya yönelik olarak gerçekleşmektedir. Duygu

yoğunluğuyla da tasvirde ben/biz tarafına yönelik özellikler olumlu, öteki tarafa yönelik özellikler aksi yönde abartılmaktadır. Yine mazlumiyet, acz, heybet ve diğer özellikler abartılarak verilmektedir. Bunda mazlumluktan zafer, aczden gurur, mağdurluktan heybet türetmeye (Gürbilek, 2015a: 111) dair bir durum gerçekleşmektedir.

Edward Said'e göre "bir anlamda hiçbir metin bitmiş değildir, çünkü olası menzili fazladan her okurla sürekli genişlemektedir" (2016a: 166). Elbette Said'in bahse konu ettiği okur, öncelikler sıralamasında ideolojiyi geri plana atabilen, ideolojik beklentileri edebî beklentilerin önüne koymayan okurdur. Dile getirilen metin ise doğrudan belli bir okur kitlesini hedefleyen, sadece onların beğenisine odaklanan metin değildir. Cortazar'a göre bir edebiyat yazarının, belli bir okur kitlesini hedef alması durumunda; onun yazarlık gücü azalır. O, söz konusu durumun yazarı koşullandıracağına, belirli zorunluluklar ve sakıncalarla (bu iyidir, bu kötüdür; bunu söylemek gerekiyor, bunu söylemek hiç doğru olmaz şeklinde) sınırlandıracağına inanır. (2020: 35). Dolayısıyla metin bir romansa, bu zorunluluklar, sakıncalar tasvire de taşınır. Çünkü ideoloji inşa ettiği değer yargıları yoluyla bunları sağlar. Burada "Searle'e göre (...) okurlar cemaati ya da onun yetkili temsilcileri tarafından üretilen bir değer yargısı" (Ranciere, 2016: 109) merkezde yer alır. Neticede ideolojik metin okurun beklentilerini karşılamaya yöneliktir. Dolayısıyla onların beklentileri, beğenileri yazarı yönlendirme noktasında belirleyicidir. Bu durumda romandaki kişi, mekân, ırk, beden vs. tasvirlerinin beklentiler noktasında şekillenmesi doğal olur. Siyahi nefretinin aşıldığı bir okuyucunun beklentileri elbette siyahinin daha çok aşağılanması olacaktır.

2. 3. 8. İdeolojik Tutumlara Karşı Ötekiler ve Tasvir

Kimi yazarlar bir ırkla, bir ideolojiyle öylesine bütünleşmişlerdir ki karşı kitleler kendilerini bu yazarlara kolayca açmazlar. Çünkü beyaz adamın siyahiler, Kızılderililer üzerinde; bir Türk yazarın Yunanlılar, bir Yunanlı yazarın Türkler üzerinde; bir ateist yazarın dindarlar, bir dindar yazarın ateistler üzerinde ideolojik bir portresi söz konusudur. Dolayısıyla bir romana imza atmadan önce, dile getireceği kitleyi daha iyi tanımak için onların arasına giren bir yazara, söz konusu kitlenin kendisini bütünüyle açma olasılığı yüksek değildir. Bu, bir beyaz efendi ile siyah köle ilişkisindeki gibidir. Çünkü anılan noktada elbette kölenin korkuları, çekinceleri, nefreti, önyargıları olabilir. Kısaca ideolojik figür ve tutumlara karşı ötekiler maskesiz değildirler. Bu durumda yazarın onlara dair tasvirinin gerçekçi bir zemine oturabilmesi oldukça zordur. Ayrıca

bir ideolojiden kaynaklı olsun olmasın, önyargılı tutumlar öteki kişileri, mekânları, inançları maskeler. Çünkü önyargı olanı olduğu gibi algılamak ve sunmak istemez. Dolayısıyla tasvir, maskelenmiş unsurun tasviri olur. Fanon, bir Afrikalının dilinden şunu aktarır: “Ateşin yanında oturuyor ve derimi inceliyorum, postumu. Daha önce hiç dikkatimi çekmemiş sanki, ne kadar da çirkinmiş meğer” (2016: 142). Bu Afrikalıyı tasvir eden bir romancı çok da gerçekçi bir Afrikalı ortaya koymuş olmaz. O, daha çok bir beyazın ona giydirdiği maske ile ortadadır. Sonuçta beyazın ona dair imajını aynen benimsemiş ve kendinden nefret eder hale gelmiş durumdadır. Gerçek kimliği yerine beyazın ona giydirdiği kimlikle ortaya çıkmakta, kendi kimliğini maskelemektedir. Zaten ötekiler kendilerine giydirilen kimliği benimseyip bir maske gibi takabilmekte, siyahken beyaz gibi görünebilmektedirler. Kısaca Orwell’in tespitiyle onlar bir maske takmakta ve yüzleri giderek maskeye uygun hale gelmektedir (Scott, 2018: 39).

İdeolojik tutum ve figürlere karşı ötekilerin maske takınmaları, saklı yüzlerle ortaya çıkmaları; yoksul zengin ilişkisine benzer. Scott’a göre “yoksullar sanki zenginlerin huzurundayken bir türkü, yoksulların arasındayken başka bir türkü tutturuyorlardı” (2018: 18). Aynı şekilde bu durum ben/biz tarafına ait yazar ile ötekiler ilişkisinde de söz konusudur. Bu, bir bakıma fotoğraf çektmeye benzer. Fotoğrafi çekilenin, çekimin farkında olması veya olmaması çok şeyi değiştirir. Birinde yapay bir durum, ortam ve fiziksel görünüş sağlanmışken; diğeri daha doğaldır. İlk durumda fotoğrafın ortaya koyduğu tasvir pek yerinde bir tasvir değildir. Sonuçta Barthes’in deyişiyle birey bir anda kendisi için bambaşka bir beden yaratıyor, bir görüntü öncesinde kendisini dönüştürüyor” (1996a: 22). Başka bir örnek ise Said’den verilebilir. O, ailesini tanıtırken “kendine Avrupalı süsü vermeye kararlı bir aile” (2017b: 111) der. Burada maskelenmiş bir sunum söz konusudur. İdeolojik tutumlar, figürler çoğu zaman ötekileri maske takmaya zorlar. Çünkü gerçek kimlikleriyle kabul görmezler. Ötekiler bu durumda Said’in ruh hâlinin içine düşerler. Çünkü dünyanın çalkantılı bir dönüşüm sürecinden geçmekte olan bir ucundan geldiği gerçeği, ona, kişisel olarak iğreti ve yabancı kılan her şeyin simgesi olup çıktığını hissettirmektedir (2017b: 330). Kısaca o, kimliğinin uzağında maske takmaya zorlanmaktadır. Bu, aynı zamanda bireyler üzerine bir çeşit iktidar inşasıdır. “İktidar ne kadar tehdit ediciyse, maske o kadar kalındır” (Scott, 2018: 28). Böyle bir kimliğin, inancın, bedenin tasviri bunların gerçekliğinin

tasviri olamayacaktır. Sonuçta görülüp tasvir edilen, onların gerçek yüzleri değil, göstermek zorunda oldukları veya benimsedikleri yüz, saklı yüzdür.

Ötekilerin, ideolojik tutumlara karşı geliştirebildiği tek tutum, maske takınmak değildir. Onlar, rövanşist bir yaklaşımla ideolojik tepkisel tutumlar da sergileyebilirler. Bu, ötekileştirilenlerin, ötekileştirene karşı geliştirdikleri bir karşıt tutumdur. Sömüren ülkelerin, Şarkiyatçı ideolojinin gölgesi altında ürettikleri edebiyat buna örnek gösterilebilir. Anılan ideolojik temeli göz önüne alan Said'e göre "Hugo, Goethe, Nerval, Flaubert, FitzGerald ve benzerlerinin yapıtlarıyla örneklenen bir Şarkiyatçı yazından rahatlıkla söz edebiliriz" (2001: 62). Schick'e göre de seyahatnameler, sömürgecilik romanları ve benzerleri, yalnızca Avrupalıların yabancı halklar ve yerlerle, sayıları giderek artan karşılaşmalarının basit birer yansıması değildir. Ona göre bunlar aynı zamanda mekânsal bilginin kodlandığı ve dünyanın bilişsel olarak inşa edildiği 'mekân anlatıları' idi (2000: 28). İnşa edilen beyaz, siyah, Afrika, kara kıta gibi imajlar buna örnektir. Bunlar sıradan, anlamsız, boşlukta yüzen imajlar değildir.

Yeryüzünde özellikle modern çağda, yukarıda ifade edildiği gibi, sömürgecilik vb. ideolojik anlayışlar dolayısıyla ötekileştirilen, aşağılanan toplumlar oldukça fazladır. Sürekli aşağılanan, ötekileştirilen toplumlarda, bu tutumlara karşı tepkisel tutumların gelişmesi kaçınılmazdır. Dolayısıyla Şarkiyatçılığa tepki olarak ortaya çıkan anlayışta da kimi ideolojik tutumlar görülmektedir. Ötekileştirenlere karşı geliştirilen bu tepkisel tutum da ideolojik renkler içermektedir. Buna edebî alanda ötekileştirilenlerin ötekileştirmesi denilebilir. "Batının rasyonel, bireyci, müspet bilgiye dayanan; doğunun ise duygu, şiir ve ruhtan mürekkep birer medeniyet oldukları savı" (Erkilet, 2015: 71) ile dillendirilen genelleme buna örnek gösterilebilir. Nasr Hamid, benzer bir durumu dile döker. Ona göre "geleneğin 'İslam'a indirgenmiş olması gibi çağdaş medeniyet de 'öteki'nin boyutlarından sadece birisine; saldırgan ve işgalci boyutuna indirgenmiş ya da ileri, medenî ve öğretici boyutuna çıkarılmıştır" (2015: 22). Bu aslında tepkisel bir tutumdur ve tepkisel tutumlar da genelleme, önyargı ve varsayımları içerebilmektedir. Dolayısıyla ötekileştirilen, aşağılanan, sömürülen yazarların romanlarındaki tasvirler, tepkisel tutumdan ötekileştirici, aşağılayıcı olabilmektedir. Ngugi'nin *Devil on the Cross* romanında yabancı kapitalistin tasviri buna örnektir. O, beyaz adamı "Derileri domuzlarınki gibi (...) Kol ve boyunlarındaki tüyler yaşlı bir domuzun kılları gibi (...)"

(Koussouhon ve Amoussou, 2015: 281) şeklinde tasvir eder. Ngugi, şeytanı da beyaz olarak tasvir eder. Hâliyle ötekileştirene karşı ötekileştirici bir tasvir ortaya koyar.

Anılan duruma Türk romanında, İslamcı çizgideki romanlar örnek gösterilebilir. Cumhuriyet sonrası romanda sürekli ötekileştirilen dindarlar, yıllar sonra biraz da tepkisel tavrın ürünü romanlar ortaya koyduklarında, onlar da ötekileri tasvirde uç noktalara varmışlardır. *Huzur Sokağı* ve *Minyeli Abdullah*'ta ortaya konan Komünist tiplerin tasviri tam olarak bu zemine oturmaktadır. Çünkü söz konusu tasvirler genel olarak ötekileştiricidir. Örneğin *Huzur Sokağı*'nın komünist öğretmenleri Müslümanlara ancak eziyet eden, onları sürekli aşağılayan, onlara her türlü muamele ve hakareti reva gören kin ve nefret tipleridir. Onların tek vasfı, birer nefret objesi olmalarıdır. Onlarda insani bir yön bulabilmek neredeyse imkansızdır. Şüphesiz ki bu, ideolojik anlamda etki tepki meselesidir. Çünkü Kemalist çizgiden kimi romancıların ve özellikle Marksist çizgideki romancıların ortaya koydukları dindar tipler, salt birer kötülük objesidirler. Dolayısıyla İslamcı romancılar, hem bundan hem de ideolojik karşıtlıktan dolayı buna karşıt bir tutum geliştirmiş ve kendinden olanları salt bir sempati, ötekileri/onları ise salt bir antipati üzerinden tasvire konu edinmişlerdir.

3. BÖLÜM

TÜRK ROMANINDA İDEOLOJİ-TASVİR İLİŞKİSİNİN KARAKTER KURGUSUNA ETKİSİ (1920-1970)

İdeoloji devreye girdiğinde ister istemez yazarların bakış açıları, tutumları, dili kullanma biçimleri değişmektedir. Çünkü ideoloji genellikle yazarın, kendi adına konuşmasını ister veya yazarlar gönüllü olarak bunu gerçekleştirmeye çalışırlar. Yazar ideolojik zemine yaslandığında merkez inşa unsuru çoğunlukla ideoloji olur. İdeoloji ön plana çıkarken yazarın bireysel kimliği, edebî kimliği çoğu zaman geri plana düşer. Bu, bir nevi holistik dünya görüşüdür. Önderman, holistik dünya ve hayat görüşünün topluma kolektivizm, siyasal alana komüniteryanizm olarak yansımından bahseder (2019: 14). Holizm, bütünü, kendisini oluşturan parçalardan daha önemli olduğu anlayışına yaslanan bir anlayıştır. Komüniteryanizm olsun kolektivizm olsun, her ikisinde de önem önceliği bireyde değil devlette, sistemde, grup veya sınıfta, ideolojidedir. Birey, anılan unsurlarla inşa edilir. Aslında bu aynı zamanda bireylerin pasifize edilmesidir. Pasifize olmuş birey ise daha çok kendi grubuna, ideolojine vs. yaslanarak konuşur, kendini tanımlar. İdeolojiye yaslanan yazarın tutumu da benzer bir çizgidedir. İdeoloji, bir şekilde yazarın bakışını inşa eder. Önderman’a göre Türkiye’de siyasal gündemi belirleyen çatışmaların taraftarları, hep farklı görünümleriyle kolektivist düşünceleri savunan gruplar olmuştur (2019: 18). Aslında dönemin ortamı da çatışmaya uygundur. Çünkü dönem içerisinde yeni bir ulus-devlet kurulmuştur. Elbette bu ulus-devletin ulusalcılık, Kemalizm, laiklik, devletçilik gibi ideolojik ayakları vardır. Ayrıca dönem içerisinde sol kesim, komünizm var olma, etkin olma çabası içindedir. İslamcılık, koşullar dolayısıyla uzun sürecek bir suskunluk dönemi içerisinde olsa da özellikle komünizm ve Kemalizm ile çatışmalı oluşunu zaman zaman hissettirmektedir. Bu, 1950’ler sonrası daha da belirginleşecektir. 1945’teki “Tan Olayı”, çatışmalı ortamın çarpıcı örneklerinden biridir. Komünizmle suçlanan Tan Matbaası yakılır (Berkes, 2017: 355). Ayrıca İçişleri Şükrü Sökmensüer, 1947’deki bir konuşmasında köylere kadar sokulan Komünist düşman kesimlerden bahseder (Berkes, 2017: 369). Yine 1950’ler sonrasında DP ile CHP arasında oldukça gerilimli bir ortam mevcuttur. Gerilimli ortam sonraki süreçte kimi trajik olayları da doğuracaktır. Bu yüzden Cumhuriyet dönemi, ideolojiler, ideolojik çatışmalar açısından dikkate değerdir.

Elbette ideolojiler ve ideolojiler arası gerilimler, edebiyata ve oradan romana da yansıyacak ve yazarların tasvirleri ister istemez bundan etkilenecektir. Şüphesiz ki kişilerin ve kişilere ilişkin unsurların tasviri, ideolojik arka plana uygun keskin bir ben/biz ve öteki karşıtlığına yaslı olacaktır. Çünkü ideoloji genel olarak “kolektivist bir monist bir toplum tasarımı” (Önderman, 2019: 19) önceler. Bu yüzden farklı olanı, öteki olanı genel olarak dışarıda bırakır ve ona göre tasvir eder. Öteki, genel olarak olduğu yere değil, yazarın zihnindeki yere konulur. O, “Ben”lerin bakışları altında yerinden edilmiş bir merkez” (Chambers, 2005: 33) konumuna düşürülür. Ötekinin bir öteki olarak varlık bulmasına pek müsaade edilmez. Oysaki ben/biz için genellikle her şey sepmatik, masum kılınmaya, yumuşatılmaya çalışılır. Yazar, onlara karşı her halükarda toleranslı, taraflıdır. Ötekilere karşı ise aynı tutumu göstermez. Bir ideolojiyi çıkış noktası kılan yazar, onları hiç görmemiş, tanımamış olsa bile çoğu zaman onlara dair ideolojiden, ideolojik çatışmalardan kaynaklı önyargılar, genellemeler, hazır çerçeveler devrededir. Yazar bunlara yaslanarak ötekileri sunuverir.

Normalde “Hayatta karşılaştığımız insanlar hakkında pek az şey biliriz” (Haedens, 1961: 38) ama ideolojiyi merkez edinen yazar bunu göz ardı eder. Çünkü onda ötekileştirici birçok unsur devrededir. Bu, biraz da tarihçi Mustafa Alı’nın (1541-1600) tutumuna benzer. O, saraylarda hizmette bulunan Arnavut, Kürt, Rus, Bosnalı, Hırvat cariye ve kulların özel karakterleri üzerinde birtakım genellemeler yaparak *zürefâyı* uyarır (İnalcık, 2018: 262). Dolayısıyla söz konusu etnik kimlikler genellenerek, etiketlenerek önyargılı bir biçimde sunulur. İdeolojik tasvir, çoğunlukla bu doğrultuda işler. Çünkü “öteki, biz tarafının bittiği yerde başlar” (Milas, 2000: 7) ve bize dâhil değildir. O, bir bakıma “homo sacer”dir. Agamben, bu kavramı ölüme açık çıplak bir hayat olarak değerlendirir. Ölüme açık hayatı ortadan kaldıran, cinayet işlemiş sayılmaz (2017: 90). Çünkü o, her muameleye açıktır. Romanda bir kişi olarak öteki de bir nevi “homo sacer”dir, Medusa’dır. “Medusa öyle kökten bir ötekiliği temsil eder ki ona bakan ölür” (Baudrillard, 2010: 107). Öteki de kökten bir ötekiliği, kötülüğü temsil eder. Oysaki ben/biz; devamlı olumlu, sepmatik, sıcak çizgilerle tasvire konu edilir. “Sırpların, etrafına bombalar düşerken, sakın sakın yemek yemeye devam eden yiğit adam miti” (Zizek, 2018: 72) buna uygun bir çizimdir. Kısaca ideoloji devreye girdiğinde ben/biz ile öteki çok farklı renklerde, tonlarda, şekillerde çizilir. 1920-1970 arası Türk romanı bu çizimler açısından oldukça dikkate değerdir. Vurgulanan çizimler

özellikle roman kişilerinde fazlasıyla gözlenebilmektedir. Bu yüzden roman kişilerinin aşağıdaki incelemeleri, ideolojinin ben/biz ve ötekiler karşıtlığına uygun bir şekilde yapılacaktır. Gerek kişi, kişiye bağlı unsurlar anılan karşıtlık zemininde sınıflandırılarak incelemeye konu edilecektir.

3. 1. Ben/Biz’e Ait İdeal Kişiler

3. 1. 1. İdealist Öğretmenler

Cumhuriyet dönemi romanında, ideolojiyi kitlelere götürmeye ve kitleleri aydınlatmaya çalışan sınıflar çokça ele alınmıştır. Şüphesiz ki bu sınıflardan biri öğretmenlerdir. İlk basımı 1926’da yapılan *Vurun Kahpeye*’nin (2009, 3. bs) menekşe gözlü, kimsesiz, İstanbullu idealist muallimesi Aliye, bunun çarpıcı örneklerinden biridir. Cumhuriyetin ilk yılları eski-yeni arasında bocalamanın, hilafet ve saltanat gibi konularda yaşanan ikilemlerin, çatışmaların, karşıtlıkların da yıllarıdır. Ayrıca dönem içerisinde bir “millî kültür ‘elbisesinin’ tasarlanması ve devlet eliyle millete yeniden giydirilmesi” (Taşkın, 2019: 42) amaçlanmaktadır. Bu konuda yazarlara önemli görevler yüklenmektedir. *Vurun Kahpeye* böyle bir dönemin ürünüdür. Özellikle dönemin, gerek sosyal hayata gerekse eğitime yansıyan eski-yeni, aydın-gerici çatışması, romana iki karşıt kesim üzerinden yansır. Romanın “öteki”leri olan bu kişiler kendi mevcut konumlarını, çıkarlarını vs. koruma derdindedirler. Ben/biz tarafı ise bir öğretmene temsil ettirilir. Romanda bir aydın statüsünde olan Aliye, aslında Halide Edip’in romandaki sözcüsü, temsilcisidir. Zaten “milliyetçi kimliğiyle tanıdığımız Halide Edip Adıvar’ın, romanlarında kimliğini gizlemediği” (Çağan, 2020: 127) göz önündedir. Onun ideolojik görüşleri üzerine de inşa edilen romanda, cephede kazanılan savaş sonrası, toplumsal hayat ve eğitimdeki savaş konu edinilmiştir. Amaç bu alanda da bağımsızlığın sağlanması, Cumhuriyet sonrası yeni neslin inşasıdır. Verilecek savaş romanın anlatımıyla gerıcilere, gericiliğe, din sömürüsüne karşı bir savaştır.

Kandiyoti, dönem için kaynağını Kemalizm’den alan bir ideolojik paketten bahseder. “Cehaletin hurafelerin hüküm sürdüğü bir yere aydınlanmayı getiren idealist kaymakamın ya da köy öğretmenin oluşturduğu kahraman kişilikler” (1998: 100) bu ideolojik paketin önemli unsurlarıdır. Zaten romanın “Toprağınız toprağım, eviniz evim; burası için, bu diyarın çocukları için bir ana, bir ışık olacağım ve hiçbir şeyden korkmayacağım; vallahi ve billahi!” (Adıvar, 2009: 19) sözleriyle başlaması dikkate değerdir. Romanda bir leitmotif olan söze bakılırsa Aliye, ışığa muhtaç bu diyara ışık

götürmeye, orayı aydınlatmaya gitmektedir. Böylece tasvir anlamında bir aydın ben/biz, karanlık öteki karşıtlığı ortaya çıkar. H. Edip, *İstanbul Gençlerine* adlı yazısında “Bu şecî ve kahraman Türk kitlesinin başında ve yanında İstanbul’dan gelmiş yüzlerce zabıtlar var ki hayata kanmadan (...) Anadolu kardeşinin yanında vecd içinde ölüyor” (Aktaran Enginün ve Kerman, 2011: 828) diyerek, gençlere, İstanbul’dan Anadolu’ya belli bir ideal için gitmelerini önerir. Aliye de benzer bir amaçla Anadolu’ya doğru yola çıkar. Yine “Bir gaye ve fikir ordusu, İstanbul çıkarmayacak mı?” (Enginün ve Kerman, 2011: 829) diye seslenirken de Halide Edip, aynı idealin peşindedir. Bir nevi, Gökalp’in, medeniyet götürmek için halka doğru gitmek (Gökalp, 2020: 47) anlayışından hareket etmektedir. Dolayısıyla ortaya çıkan Aliye tasvirinde davaya adanmış bir kadın, bir öğretmen/aydın portresi ortaya çıkmaktadır. Aliye, çoğu yönüyle *Yeni Turan*’ın Kaya’sıdır. Çünkü “Adıvar’ın *Yeni Turan*’ının (1913) kadın kahramanı Kaya, kendini siyasi olarak toplumuna o denli adar ki, şahsi arzularını bütünüyle geri plana atar. Öyle ki, bu durum kendisini Türkçülüğün menfaati uğruna feda etmesine yol açar” (Gökner, 2016: 519). Aliye de kendisini davaya adar ve bu uğurda canını feda eder. Yazarın ideolojisini yansıtan, anılan ideolojik pakete ve davaya yaslı olan roman genel olarak diyalojik değil, monolojiktir. Neticede *Vurun Kahpeye* resmi ideolojinin; Kemalizmin, modernleşmenin, Türkçülüğün, laikliğin ideolojik bir romanıdır.

Yazarın sözcüsü, kadın saflığını üzerinde taşıyan bir model oluşun örnekliği olan Aliye, oldukça idealist bir öğretmendir. Halide Edip de bu konuda oldukça idealisttir. Bir yazısında “Bizi İngiliz veya Amerikalılar gibi ciddi, metin terbiye ile büyütünüz. Öyle mektepler açınız (...) Biz mektep, mektep, daima mektep isteriz” (Aktaran Enginün ve Kerman, 2011: 810) demektedir. Aliye de arzu edilen, hedeflenen mektebin idealist öğretmenidir. Bu yüzden anlatıcı tarafından oldukça ideal çizgilerde, sempatik ve duygusal ifadeler zemininde tasvir edilir. Aliye, hem iç hem dış yönüyle nerdeyse kusursuz bir insan olarak çizilir. Ruhsal ve fiziksel yönüyle bir mükemmellik terkibi olan Aliye’ye, neredeyse bütün kasaba meyillidir ama ona yazarca sadece Tosun Bey yakıştırılır. Aslında bu da dolaylı yoldan bir Aliye tasviridir. “Kumral ve uzun bir genç kumandan” (Adıvar, 2009: 40) olan Tosun Bey “Karadeniz sahillerinin yetiştirdiği bülend, haşin ve kartal yüzlü, mütehakkim ve güzel bakışlı bir genç yüzbaşı”dır (2009: 42). Burada kartalların çoğu kez tanrılarla ve hükümdarlıkla ilişkilendirildiğini (Dell, 2017: 220) hatırlatmakta fayda vardır. “Siyah kirpikleri arasında sarı ve parlak gözleri

(...) Uzun kollarını nihayetlendiren biçimli, fakat kavi elleri” (2009: 43) ile Tosun Bey de mükemmel bir terkiptir. Onun “kavi erkek göğsü” (2009: 154) ile “genç kızın kemiklerini birbirine geçiren demir kolları” (2009: 156) oldukça dikkate değerdir. “Dar, siyah kostümü içinde güzel erkek vücuduyla, geniş omuzları üstünde geniş alınlı, muntazam çizgili kumral yüzüyle” (2009: 152) oldukça güçlü, çekici bir portrededir.

Bütün kasabalının içinde Aliye’ye yazarca yakıştırılan tek kişi Tosun Bey’dir. Aslında bu bir nevi iki mükemmelliğin evliliği olacaktır. Aliye’ye fiziksel ve ruhsal yönden Tosun Bey’in layık görülmesi, Aliye’nin hangi konuma layık görüldüğünü de göstermektedir. Dolayısıyla Tosun Bey’in tasviri bir bakıma Aliye’nin tasviridir. Oysaki romanın kart karakterleri olan ötekiler, bu mükemmel berikilerin aksine karanlık renklerde dirler. Aquino’lu Thomas’a göre parlak renkli şeylere güzel denir (Aktaran Eco, 2009: 74). Dolayısıyla parlak olmayan renkler güzel olmayanlara kalmaktadır. Ayrıca yüze, cilde, kıyafete vs. dair renkler, üzerlerinde bir simgesel değer de taşımaktadır. Bu yüzden ötekiler hem ruhsal hem fiziksel yönleriyle de oldukça koyu tonlarla çizilirler. Zaten “yüz, insanın göstergesi, onun simgelediği en yüce değer olduğu için, insan yüzünün hayvanlaştırılmasıyla ya da yerilmesiyle aşağılanır” (Breton, 2018: 15). Hayvanlaştırılan, aşağılanan ötekilerin yüzü ve uzuvları çoğunlukla bozuk bir simetri ile tasvir edilir. Onların bütünüyle kart karakterler olarak kurgulanması da okuru yönlendirme amacıyla, ideolojik kaygılarla iç içedir. Neticede kart karakter değişime kapalı, tek yönlü, tek renkli karakterdir. İdeolojik amaçtan dolayı H. Edip, ben/biz tarafını sempatiyle tasvir ederken; karşıt figürleri önyargılar, genellemeler üzerinden bütünüyle antipatiyle, tek boyutlulukla tasvir etmektedir. Bu da net karşıt tonlarda karakterler ortaya çıkarmaktadır. Tasvirde denge de yitirilmektedir. Çünkü kişiler ya çok yakından sempatiyle ya da çok uzaktan antipatiyle çizilmektedir. Ben/biz ve ötekinin bir aradalığına dair herhangi bir çizime pek yer verilmediği için de bu, “benim dilsel, kültürel ve tarihsel uzamının ‘dışarıdakiler’ ile bağıntılı olduğunu göz ardı etmek demektir” (Chambers, 2005: 50)

“Meşrutiyet pedagoglarının vatandaşın ‘beden’ine yönelik iradeci yaklaşımı ve bu bağlamda ‘sağlıklı yaşam’ söylemi, kitaplardaki modernleşmeci projenin ana temalarından birini oluşturur” (Üstel, 2011: 74). Aslında Aliye, bu söyleme uygun bir kişiliktir. Çünkü gerek fiziksel gerekse ruhsal yönüyle oldukça taraflı, sempatik bir portreyle çizilir. “Kendisinin ne yaman tehlikelerle sarıldığını hissedemeyecek kadar

yeni hayatının cazibesine kapılmış” (2009: 141) ifadesi bunun örneklerinden biridir. Yazarın Aliye’ye dair sempatik, duygusal tutumu ifadede açıkça hissedilmektedir. Daha sonraki bölümlerin birinde ise Aliye’yi “bu bîçare kız” (2009: 165) ifadesiyle tanıtır. Burada yazarın duygusal yönden Aliye’nin tarafında oluşu dikkate değerdir. Böylece Booth’ın “sempati kontrolü” (2012: 288) dediği kontrol mekânizması devre dışı kalmaktadır. Yazar, tanrısal bir bakış açısıyla adeta kahramanını her an kollayan bir tutumun içine girmektedir. Aliye’nin fiziksel tasvirleri de aynı sempatiyle doludur. “Yüzü, henüz açılmayan bir gül goncasının mahcup kırmızılığı” ile “Pembe, ince yüzü üstünde iki kocaman menekşe gibi siyah kirpikli gözleri, küçük bir çocuk burnu, yüzünün bütün bu mütereddit ve cazip inceliğiyle tezat yapan bir nar çiçeği goncası gibi garip bir ağzı (...) yumuşak ve kıvrıkcık siyah saçları (...)” (2009: 19) ifadelerinde bu duygusal, öznel, sempatik tasvir açık bir şekilde görülmektedir. Elbette insan doğasına ait özelliklerin, insan bedeninin bitkiler ve hayvanlar üzerinden sunumu tarihsel olarak hep vardır. Bu sunumda ben/biz genellikle sempati beslenen hayvanlar ve bitkiler (çiçekler vs.) üzerinden tanıtılır, sunulur. Aliye’ye dair tasvirler de bu çizgiye yastır. Özellikle gül, menekşe, nar çiçeği gibi öğeler dikkate değerdir. Ayrıca simetrik, uyumlu uzuvlardan ibaret bir yüz tasvire konu edilmektedir.

Yazar, fiziksel açıdan neredeyse kusursuz bir Aliye portresi çıkarmaktadır. Zaten tasvirde kullanılan sözcükler de amaca uygun seçilmiştir. “Metaforlar tehditkar hayvan ve bitkilerden ödünç alınır” (Van Dijk, 2019: 452) tespiti doğrulayan bir tutumla, ötekiler, daha çok hayvanlara, vahşiliğe dair tabirlerle çizilirken Aliye, doğanın güzel unsurları ile çizilmektedir. Ayrıca yazar, okur üzerinde Aliye’ye dair bir sempati inşa etmek için onun mazisini acılarla ve zorluklarla süslemektedir. Örneğin Aliye, annesini çok küçükken kaybetmiş ve bütün çocukluğunu Dârümuallimat’ın tahta sıraları etrafında geçirmiştir (2009: 20). Aynı sayfada fiziksel tasvire dönen yazar Aliye’yi tekrar en güzel unsurlarla tasvir etmeye çalışır. “Basit bir yağmurluk içinde dalgalanan ince vücudunun, siyah başörtüsü içinde hassas bir çiçek gibi açılan güzel başı” (2009: 20) ile “menekşe renkli, ateşli iki göz, seyyal bir ateşe benzeyen nar çiçeği goncasından ağzın” (2009: 58) bölümleri bu noktada dikkat çekicidir. Elbette yazar bununla yetinmez, bazen aynı unsurlarla, bazen farklı unsurlarla sıcak, sempatik, taraflı tasvire devam eder. “Kızıl dudakları, sarı ince yanakları üç nar çiçeği gibi” (2009: 152) ile “beyaz, yıkanmış, ince geceliğinin altında temevvüc eden güzel hatlı, narin endamıyla

ayın altın ışığında harikulade bir tayf gibi yürüyordu” (s. 146) ifadeleri buna çarpıcı başka örneklerdir. Burada özellikle beyaz rengin seçimi de dikkate değerdir. Çünkü beyaz çoğunlukla saflık, masumiyet, aydınlık ve yer yer kutsallıkla anılan bir renktir.

“Tasvir gibi bir kız” olan Aliye, bir norm karakter olan Ömer Efendi’ye rahmetli kızı Emine’yi hatırlatır. Aynı zamanda “gız öyle aslan yürekli ki” (2009: 24) ben/biz tarafındaki herkesçe takdir edilir. Aliye “her kasaba erkeğinin kalbinde” (2009: 35) yer almaktadır. Öylesine güzel ve kusursuzdur ki işgal kuvvetleri komutanı bile onun uğrunda her şeyini feda edebilecek duruma gelmektedir. Damyanos, böyle bir kızı o, ne Atina’da, ne Balkanlar’da, ne de Viyana’da ve Paris’te geçirdiği bir kış esnasında sahne üstünde veyahut eğlence yerlerindeki güzel kadınların arasında görmüştür (2009: 101). Aliye’nin baş döndürücü güzelliği, cesareti, duruşu; esir almaya gelen Damyanos’un kendisini esarete mahkum eder. Yazarın deyişiyle “bu katil ve zalim Damyanos, bu her Türk’ü, dişi, erkek bir kaplan inceliği ve vahşetiyle imha eden Damyanos, şimdi bir Türk kızın elinde iradesi çürümüş bir bîçare, en düşkün ve zebûn bir hırsla rikhati muzic eden acayip bir aşk kurbanı olmuştu” (2009: 108). Bütün debdebe, şöhret ve servetini Türk kanı ve Türk malı ile elde eden bu kahredici Türk düşmanı, nihayet, her şeyini küçük bir Türk kızının ayaklarına atmaktadır (2009: 118). Herkese karşı acımasızlığıyla şöhret salan Damyanos, Aliye’nin karşısında masaya kapanıp hüngür ağlamaktadır. “Kız ondan, hatta Yunan ordusuna hıyanet, hatta Türk ordusuna iltihak teklif etse, kabul edecek kadar bîhuş” (2009: 164) durumdadır. Yazar için Aliye, böylesine bir mükemmellik örneğidir. Yazar Aliye’yi devamlı bu çizgilerde tasvir etmektedir. Sonuçta o, yazarın tarihsel, kültürel, ideolojik dünyasının temsilcisidir. O; vatansever, milliyetçi, yerine göre çağdaş, laik bir Türk kızıdır. Cumhuriyet sonrasında hedeflenen toplumsal aydınlanmanın, gericilikten sıyrılmanın, eğitime adanmanın bir neferidir. Bir bakıma hem savaş hem de eğitim cephesindeki Halide Onbaşı’dır, denebilir. Bu yüzden yazar, onu doğrudan iyi olarak işaretleyip okura sunmaktadır.

Halide Edip, Aliye’ye dair şefkatli, merhametli, sempatiyle dolu taraflı tutumunu bütün olay örgüsünde devam ettirir. Hatta onu Hz. Muhammed’in annesi konumuna çıkarır. Çünkü Ömer Efendi ve hanımı ona Emine adını verirler. Emine, aslında kaybettikleri kızlarının adıdır. Karı koca, Emine’ye “Ne iyi ettik de senin adını Emine goyduk, Peygamberimiz, Resulümüzün anası da mutlak senin gibi altın yürekliydi” (2009: 78) demektedirler. Dolayısıyla yazarın indinde Aliye, söz konusu altın yürekli

Emine'nin, bir peygamber kızının yaşayan örneğidir. Elbette bu Aliye'ye ruhsal, davranışsal, zihinsel olarak yüksek bir idealizm yakışırdı. Breton'a göre "kişiliğin şifresi yüz, simgelediği bireyin dünyanın gözünde kutsanmasını sağlayan nesnedir" (2018: 34). Bir bakıma yazarın Aliye'de gerçekleştirmeye çalıştığı da budur. Neticede Aliye, hep kusursuz bir yüzle tasvir edilmektedir. Bu kusursuz yüz Emine sembolüyle kutsal bir kimliğe de büründürülmektedir. Yüz, adeta kutsal bir kişiliğin yüzü olmaktadır. Ayrıca Nurdan Gürbilek'in "patetik yanılgı" (2015a: 55) dediği unsur da burada devreye girmektedir. Çünkü yazar patetik yanılgı yoluyla metni duyguya, öznelliğe boğmakta, Aliye'ye karşı kutsal bir kişilik üzerinden duygusal sempati inşa etmeye çalışmaktadır. Yazar, her yolla Aliye'yi olabilecek en ideal çizgilerde tasvir etmektedir. O, mesleğinde de tam bir idealisttir. Çünkü Aliye "maarifin koridorlarında iş bekleyen yorgun ve meyus yüzlü muallimelerin taşra hizmetinden, vebadan ürker gibi kaçan, İstanbul'da bir yer bulabilmek için her zillate katlanan tavırlarına istihfafla" (2009: 20) bakmaktadır. Bu yönüyle *Yeşil Gece*'nin Şahin'i ile aynı cephede yer alır. Benzer bir idealizme sahip olan söz konusu ikili, diğer öğretmenlerin vebalı muamelesi yaptıkları Anadolu'ya gönüllü olarak giderler. Burada memleket davasının ideolojisini anlayıp anlatacak fert ve kurumları yaratma (İnan, 2009: 367) amacı da ön plana çıkmaktadır. Zaten Aliye, bu davanın bir neferi olarak tasvire konu edilmektedir.

Aliye, her yönüyle bir mükemmellik örneğidir. Örneğin o, kapı aralığından erkeklere görünen her yakışıklı, namdar adam arkasından koşan bir kız değildir. İsimsiz hayatı bir kahramanlık menkıbesi olan bir Türk zabitanın kızıdır (2009: 45). Burada adeta cinsiyeti, arzuları yerine ideallerine adanan bir kadın portresi sergilenmektedir. Zaten Aliye, babası gibi savaş meydanlarında vatanperver, milliyetçi, fedakar, cesur bir kahramandır. Çünkü o da bir savaşın, özellikle gericilikle olan bir savaşın içindedir. Anılan özelliklerinin yanında kusursuz bir adalet anlayışına sahiptir. Yazar bu noktada onu, hiç kimseye ayrıcalık tanımayan bir inanç ve tutum içinde tasvir eder. Bütün kasaba küçük hayatlarında bir eşraf çocuğuna henüz böyle muamele eden muallime görmemiştir (2009: 30). Bu konuda Kantarcıların Uzun Hüseyin'e çıkışı dikkate değerdir. Çocuğuna karşı ayrıcalıklara alışmış olan Uzun Hüseyin'e "Şimdi buradan dışarı çıkın efendi (...) Kasaba demek siz [demek]; değilsiniz, ben, Anadolu'ya çocuklarını okutmak için geldim" (2009: 32) diye çıkışır. Ayrıca Aliye; vatanperverlik ile "coşkun bir ruhla çocuklara millî marşlar öğretiyor, her yerde memleketi alan

yabancıların şiddetle aleyhinde bulunuyor, çocukları ellerinde bayraklarla sokaklarda, biraz halkla mektebi karıştıran millî heyecanla dolaştırıyordu” (2009: 36). Yazarın deyişiyle “Aliye, mektep çocuklarına yavaş sesle manzumeler ezberletiyor, kızların analarına beyaz kırmızılı esvaplar yaptırmak için, imalarda bulunuyordu” (2009: 144). Tasvirlerde milliyetçi, Kemalist kanona uygun çizgiler dikkate değerdir. Aliye’nin tasvirleri romantizm akımının iyi kötü çatışmasına da uygun bir çizgidedir.

Yazar böylesine beyaz, ideal ve sempatik çizgilerle tasvir ettiği bir Aliye’nin karşısına ise birer kart karakter olan Kantarcıların Uzun Hüseyin, Hacı Fettah Efendi gibi salt kötülüğe omuz veren figürleri çıkarır. Bu kişiler, Aliye’nin aksine iğrenilesi çizgilerle, simetrisi deforme edilen bir yüz ve bedenle, antipatik renklerle tasvir edilirler. Moretti, edebî tasvirin hiçbir zaman bir başka şeyin kopyası olmadığını, bir anlam kurma ve iletme yolu; yüksek ile alçağı, güzel ile çirkini vs. sınıflandırma aracı olduğunu dillendirir (2005: 139). Romanda da kişilerin tasvirinde ben/biz ve öteki bağlamında sınıflandırmaya dayalı keskin bir karşıtlık sergilenmektedir.

Yazar, ideolojik kaygılarla kurguladığı bu yobaz, gerici kişilere; onların yönlendirdiği halka Aliye’yi öldürtür. Üstelik söz konusu halk Aliye’nin, çocukları ve kendileri için neler yaptığını, diğer iki kişinin ne derece kötü olduğunu bilmektedir. Oysaki “Hacı Fettah Efendi ile Uzun Hüseyin Efendi’yi hain bilen halk” (s. 142) kendilerini her yönden sömüren, okulda bile çocuklarına ayrıcalık isteyen, şımarık, ikiyezlü, düşmanla kirli bir işbirliği içinde olan bu iki insanın tesirinde kalır ve Aliye’nin vahşice öldürülmesine ortak olur. Yazar gericiliğin, yobazlığın nelere yol açacağını ispat için, ideolojik amaç için onlara Aliye’yi, bir kadını öldürtür. Böylece tasvirde; yok edilen bir mükemmellik, yok eden bir vahşet/aşağılık karşıtlığı da sergilenmiş olur. Yazar, Aliye’ye; Kemalist, aydın, milliyetçi, vatanperver, hurafelerden uzak, kılık kıyafeti Cumhuriyet ideolojisi ile uyumlu bir karakter olmanın bedelini ödetir. Bu, ister istemez romanı ideolojik bir zemine taşır. Roman, bir bakıma gericiler ile aydın bir geleceğin peşinde olan milliyetçi, vatanperver, Kemalist, kısmen laik olan ilericilerin mücadelesi, çatışması üzerine kuruludur. Roman adeta kusursuz Aliye ile bütünüyle kusurlu Hacı Fettah Efendi çatışmasının romanıdır. Romanın ideolojik mesajı ise, aydınlık Aliye’ler yok edildiğinde toplum, Hacı Fettah Efendi’lerin karanlığına mahkum olur, mesajdır denebilir. Tasvirler bu mesaja yastır. Sonuçta yazar, ideolojik bir merkez belirlemekte ve oradan yola çıkarak keskin/mutlak karşıtlıklar çizmektedir.

Zaten “düşüncelerimizin temeli politika, önyargılar ve moda” (Winterson, 2018: 29) olduğunda sempati zemininden çizilen merkez kişiler (ben/biz) ve antipati zemininden çizilen merkez dışı kişiler (ötekiler) ortaya çıkmaktadır. Empati göz ardı edildiği için de denge, merkezde olanın lehine bozulmaktadır.

İlk basımı 1928’de olan; başkişisi idealist, şahin bir öğretmen olan *Yeşil Gece*; ideolojik zeminden hareket romanlar içinde başka önemli bir örnekliktir. Romana; ulusalcı, Kemalist/inkılâp kanonun romanı denebilir. Zaten *Yeşil Gece* ve *Vurun Kahpeye* hemen hemen aynı kanonun metinleri olarak benzer ideolojiyi, kurguyu, olay örgüsünü, çatışmayı içermektedir. Aslında dönemin ortamı, anlayışı da buna uygundur. Levent Köker; Kemalist laiklik politikasında fertleri mütefekkir kılmak, boş inançları yok etmek, müspet ilim anlayışını geçerli kılmak gibi öncelikli amaçların olduğunu vurgular (2020: 176). Buna, inkılabı halka götürme amacı denebilir. Aslında bu hemen her alanda görülmektedir. Örneğin resimde, 1933’te birinci İnkılap Sergisi açılır (Dikmen, 2023: 101). Dönemin ressamı olan Namık İsmail ile Ali Sami bir “millî inkılap müzesi”nin açılması fikrini dillendirirler (Dikmen, 2023: 106). Ressam Ali Sami’ye göre “millî sanatın millî müdafaadan farkı yoktur” (Aktaran Dikmen, 2023: 106). Kısaca döneme hâkim ideoloji hemen her alanda etkindir. Şüphesiz ki edebî alanda da durum, anılan doğrultudadır. Elbette yazarların, dönemin geçerli anlayış veya ideolojisinden bütünüyle arınmaları, kolay değildir. Zaten Reşat Nuri de dönemden etkilendiğini vurgular. O, *Yeşil Gece*’nin yazılış hikayesini anlatırken aslında romanı başka bir kurguda tasarladığını ifade eder. Devamında ise “Atatürk inkılabı ve laik öğretim zamanına denk rastladı. Bu da uyandırdığı heyecan bakımından bizim kendi Dreyfus meselemiz gibi bir şeydi (...) İnkılap için dua eden, nutuk söyleyen çehrelerden birçoklarının mazlum, tatlı maskeleri arkasından çıkacak çehreleri düşündüm. O heyecan (...) romanımı o tarafa sürüklemeye sevk etti” (Baydar, 2015: 136) demektedir. Bu, romanın ideolojik kaygılarca sürüklendiğini ortaya koymaktadır. Bu yüzden *Yeşil Gece*, Anadolu insanını aydınlatma gibi ideolojik bir misyondan yola çıkmaktadır. Bu misyondan yola çıkıldığında ise Anadolu insanının veya romandaki Sarıovalıların adeta bataklıkta, karanlıkta olduğu yargısı geçerlilik kazanmış olmaktadır. Bu da ister istemez onlarla ilgili karartılmış çizimleri beraberinde getirmektedir. Bunu kişilerin, mekânın, kıyafetlerin, diğer unsurların tasvirinde rahatlıkla görmek mümkündür.

Fethi Naci'ye göre yazar, roman kişilerini birtakım fikirlerin hoparlörleri olarak kullanmaktadır (2011: 114). Roman, Tevhid-i Tedrisat'ın, yeni okulların benimsetilmesi için (Narlı, 2019: 81) yazılmış izlenimi vermektedir. Zaten roman; medrese-okul, hurafe-müsbet bilimler, eski-yeni, aydın-gerici karşıtlıkları üzerine inşa edilmiştir. Romanda “asırlardan beri devam edip giden felâketlere bir nihayet vermek için insanlara hakikati öğretmekten iyi çare ve vasıta bulunamaz” (Güntekin, 2014: 48) cümlesi geçmektedir. Bu, Şahin'in, dolayısıyla yazarın ideolojik amacı ortaya koyan önemli bir ipucudur. Roman, Kemalizm'in temiz ama saf, cahil kalmış, aldatılmaya açık milleti eğitime yetiştirme projesi (Bora, 2017: 128) olarak da okunabilir. Çünkü asırlardan beri devam eden yeşil bir gece; yazarın *Anadolu Notları*'nda dile getirdiği “asırlar(ca) geri bırakılmış bir memleket” (Güntekin, 2021: 255) söz konusudur. Memleketi, memleket insanını ışığa çıkarmanın vasıtaları ise medresenin karşısına konumlandırılmış olan okuldur, müspet ilimlerdir. Ali Şahin, bunu “en iyisi şu ki, çocuklara yalnız müspet bilgileri öğretmekle iktifa etmeli” (2014: 49) düşüncesiyle vurgulamaktadır. Roman yukarıda anılan karşıtlıkların çatışması üzerine inşa edildiği için bütün unsurlar karşıtlığa uygun bir şekilde kurgulanmış, tasvir edilmiştir. Bu, ‘biz’in olumlu ve ‘Onlar’ın olumsuz temsil edildiği bir ideolojik görünüme (Van Dijk, 2019: 115) kapı aralamıştır. Çünkü romanda aşırı övgü ve yergi paradoksuna uygun olarak idealist, milliyetçi (Türkçü), Kemalist bir kişilik olan Şahin'in karşısında özellikle medrese kökenli yobaz, gerici, kirli, dindar kart karakterler yer almaktadır. Şahin, “milletine sadık cumhuriyetperver Türkler yetiştirmek, emeline” (2014: 60) iken ötekiler karanlığın, yeşil gecenin devamı emelindedirler. Zaten romanın adı olsun, Şahin, Dolmacı Hoca gibi isimlendirmeler olsun, her şey ideolojik amaca uygun bir çerçevededir. Kaldı ki “bir romanda isimler asla nötr değildir” (Lodge, 2013: 59). Romanda bu, rahatlıkla görülmektedir. Ayrıca ideolojik zeminlerde “mutlak ötekinin ismi ve yüzü yoktur” (Kearney, 2012: 93). O, ya isimsiz bırakılır ya da ona olumsuz anlamda başka isimler yüklenir. O, kendi yüzünden arındırılır ve ona bir öteki yüzü yüklenir. Çünkü öteki, kim olduğundan emin olunamayan bir korku nesnesidir. Dolmacı Hoca buna çarpıcı bir örnektir.

Azade Seyhan'a göre ulusun tesisi ve ona eşlik eden reform hareketleri olarak adlandırılan Türk Devrimi, tepeden inme bir devrimdir (2014: 64). Tepeden inme bir devrimde reformun, yeniliklerin bir şekilde halka götürülmesi esastır. Bu yüzden ikna

etme, değiştirip dönüştürme, yönlendirme gibi ideolojik amaçlar devreye girmektedir. Elbette amaç için edebî eserler önemli birer araçtır. *Yeşil Gece*, bu doğrultuda kurgulanmıştır. Zaten başkişinin bir ğretmen olması bu açıdan dikkate değerdir. şahin, görev için seçilmiş bir ğretmen, “münevver insan kıtlığından şikayet edilen bir devirde” (Güntekin, 2021: 255) ihtiyaç duyulan bir mnevverdir. şahin’in mesleğinden, tutumlarına, inanç biçimine, düşüncelerine, hatta kıyafetlerine kadar her şey romanın arka planındaki ideolojiye göre kurgulanmıştır. Örneğin şahin; kolalı gömlek, şapka gibi kıyafetlerle tasvir edilmektedir. Birer nesne olarak onlara ideoloji kodlanmıştır. Kaldı ki “nesneleri kendi içlerinde neyseler ona göre değil, bizim bakışımız için neyseler ona göre yargılarız” (Moretti, 2005: 12). Bir bakıma bakışımızın yaslandığı ideolojiyi, anlamı nesneye yklerimiz. Bu, Cumhuriyet döneminin nesnelere, romandaki kıyafetlere bakış açısıyla uyumludur. şahin, medrese hayatını geride bıraktığında sembolik birer nesne/kıyafet olan sarık ve cppeden sıyrılır “yeni kolalı gömleğini, Mahmutpaşa’dan aldığı siyah şayaktan elbisesini” (Güntekin, 2014: 14) giyer, yeni bir yola çıkar. O, artık “uzak akrabasından bir softanın peşine takılarak İştambul’a gelen sefil kıyafetli, yeşil ve yırtık cppeli” (2014: 15) ocuk değildir.

Romanda şapka, sarık, cüppe gibi kıyafetlerin birer ideolojik kod, gösterge olduğu ortadadır. Voloshinov’a göre “nerede bir gösterge varsa orada ideoloji de vardır. İdeolojik her şey göstergesel değere (semiotic value) sahiptir” (2001: 49). Zaten şahin, kıyafeti; zihni, duyguyu, bedeni ve eylemi kontrol eden bir gösterge, bir sembol gibi düşünmektedir. Onun açısından bu kıyafetler “vücudu kontrol eden cihazlar” (Calefato, 2004: 2) konumundadır. şahin “Anadolu’dan sarıkla geldim, fesle gidiyorum, bir zaman belki şapkayla dönerim ama sen göremezsin” (2014: 17) derken kıyafetin bir kod, gösterge oluşunu ima eder. Romanın sonunda işgalin bitiminde şahin, esaretten dönerken arzuladığı manzarayı görür. “Biraz evvel arabayla ovadan geçerken tarlalarda geniş hasır şapkalı erkeklerin çalıştığını görmüştü (...). Sarıova’ya ilk gelişinde aynı yerlerde abani, yahut yemeni sarıklı adamlar güneş altında ter döküyordu” (2014: 245) tasvirinde bu geçmektedir. Kısaca romandaki sarık-şapka karşıtlığı bile romanın arka planındaki ideolojiyi göstermektedir. Zaten romanda kişiler, mekânlar, semboller vs. tematik g-karşıt g bağlamında mutlak bir karşıtlık üzerine inşa edilmiştir. Bu karşıtlık hurafe-müspet bilimler, medrese-okul, sarık-şapka, eski-yeni, karanlık-aydınlık çatışmasına yaslı olan *Yeşil Gece*’nin ideolojik yapısıyla da uyumludur.

Romanda ben/biz tarafının ana kişisi Ali Şahin'dir. Vatansever, milliyetçi, hurafe düşmanı, yeniliklerin yılmaz savunucusu, idealist bir kişilik olarak kurgulanmıştır. Bu yüzden roman boyunca ideolojik, taraflı bir tutumla tasvir edilmiştir. Yazar, *Anadolu Notları*'nda, Şehabeddin Süleyman'ın “*Gençler Anadolu'ya*” makalesine değinir. Makale, gençlerin Anadolu'ya gitmemek için her şeyi yaptıklarına dairdir. R. Nuri de “*Yıldızlar*” adlı bir yazı kaleme alır. Yazar, yıldızı “bir gökyüzü gibi geniş, derin ve karanlık Anadolu'ya yer yer serpilmiş kasabalarımızın sembolü” (Güntekin, 2021: 93) olarak kullanır. “Çevrelerini aydınlatacak küçük küçük ışık kaynakları yaratmalıydık” (Güntekin, 2021: 94) diyen yazar, Ali Şahin'i bir nevi yıldız olarak kurgulamıştır. Yıldızların geceleyin yol göstericiliği, kılavuzluğu göz önüne alındığında nasıl bir Ali Şahin portresinin kurgulandığı ortaya çıkar. Aslında Anadolu, onun gibiler için bir büyük meçhuldür (2021: 29) ve herkes İstanbul'da bir görevin peşinde koşmakta, Anadolu'ya gitmemek için her yolu denemektedir. Oysaki Ali Şahin, becayiş yoluyla Anadolu'ya gitmeyi tercih eder. O, “taşradaki memuriyetlerin en kötüsü fikr-i âcizanemce İstanbul'dakilerin en iyisinden daha iyidir” (2014: 11) anlayışındadır. Çünkü o, Kemalist yenilikleri, aydınlığı Anadolu'ya götürecektir; oraları aydınlatacak, asırların yeşil gecesinden kurtaracak ideolojik bir kişiliktir. Bu kişilik, tepeden inme bir değişimin merkez-çevre ilişkisine de uygun bir biçimde kurgulanmıştır. Çünkü roman; merkezin (Ali Şahin/Yazar), çevreye (romandaki ötekiler) bakışı üzerine inşa edilmiştir. Dolayısıyla merkez bakış Şahin'in bakışıdır. Zaten o, otorite konumundaki yazarın ideolojik dünyasının sözcüsü, temsilcisidir. Ali Şahin'in, dolayısıyla yazarın dünyasında yeşil geceye yer yoktur. Şüphesiz ki yeşil gecenin hükümrancılığı demek dinin, dindarların hükümrancılığı demektir. Ali Şahin bu dinin karşısında bir aydınlık temsilcisi olarak tasvir edilir. “En eski tarihlerden beri din, daima ordunun geçtiği yerlerde ebedî bir yeşil gece hüküm sürmüştür” (Güntekin, 2014: 33). Reşat Nuri de dönemin, ortamın böyle olduğu kanaatindedir. Ona göre “eski kuvvetler dediğiniz taraf hâlâ eski hâlinde”dir (Baydar, 2015: 136). O zaman Şahin'e düşen vurgulanan eski kuvvetleri ve yeşil geceyi sona erdirmek, aydınlığa kavuşturmadır. Bu yüzden medrese öğrenciliğinden din karşıtlığına doğru bir evrim geçirir. Çünkü “hepsinin de insan icadı, insan hayalinin mahsulü” (s. 33) olduğu sonucuna varır.

Aslında Ali Şahin'in dine bakışı, dönemin resmi ideolojisiyle büyük oranda örtüşmektedir. Zürcher, Kemalist reformun laiklik hamlesinde üç faaliyet alanından

birinin dinsel simgelerin üstüne gitmek ve onların yerine Avrupa uygarlığının simgelerini koymak olduğunu ifade eder (2012: 276). Şahin'in yapmaya çalıştığı şey de aslında budur. Romanda bütün unsurlar, yazara sözcü olan Şahin'in ideolojik bakışıyla değerlendirilir, tasvir edilir. Onun tasvirinde de öne çıkan ana unsurlardan biri; hurafeleriyle, bütün unsurlarıyla dine karşı mücadele eden kimliğidir. Elbette bu noktada Şahin, sadece hurafelere karşıdır, şeklinde bir itiraz gelebilir ama Şahin'in kendisi söz konusu tezi çürütmektedir. Örneğin dinin temel unsurları olan ahirete, peygamberlere bakışı bunu ortaya koymaktadır. Onun zihninden “bu dünyaya gözlerini yumduğu dakikada ötekinde yaşamaya başlayacağına inandıktan sonra ne ehemmiyeti olurdu ölümün?” (2014: 22) düşünceleri geçmektedir. Ayrıca “eskiden o kadar sevdiği Peygamberler tarihi bile ona sahifeleri kurt yeniklerinden okunamayacak bir hale gelmiş köhne bir kitap gibi” (2014: 41) görünmektedir. Ona göre “bu karanlıkta yaşanmaz. Asırlardan beri burada yeşil bir gece hüküm sürüyor” (2014: 42). Söz konusu düşüncelerin ardından Şahin, aydınlanır ve yeni bir kimlikle ortaya çıkar. Yazar da onu “artık, boş vehimler ve hurafelerden de kurtulmuştu. Başının içinde bu açık eylül sabahının manzaraları gibi aydınlık, hududu, hendesi belli ve nizamlı şeyler vardı” (2014: 16) şeklinde aydın bir kimlikle tasvir eder. Burada yakın mesafeden sempatik bir tasvir dikkati çekmektedir. Sözcük seçimi bile yazarın Şahin'e olan sempatisini göstermektedir. Şahin'in zihninin, “eylül sabahının manzaraları gibi aydınlık” şeklinde bir benzetmeyle tasvir edilmesi, bunu ortaya koymaktadır. Artık Şahin için öğretmenlik, yazarın tabiriyle “yeni bir din” (2014: 48) vazifesi görmektedir. Yazarın, onun öğretmenliğine dair tasviri de sıcak kelimelerle çizilmiş sempatik bir tasvirdir. Bu, “Muallimliğe yeni bir din gibi inanan, onun mukaddes aşkına için için yanan ateşli bir havari çehresi” (2014: 48) cümlesinde görülmektedir. Burada mukaddes aşk, için için yanan ateşli bir havari gibi ifadeler, tasvir noktasında dikkat çekicidir.

Otoriter bir tutumla yazar; her fırsatta Ali Şahin'i idealist, samimi, fedakâr, ideal bir kimlik üzerinden sıcak bir tasvire konu edinmeye çalışır. Örneğin o, kadına meyletmeyi aklından bile geçirmez. Yaşar N. Nayır, 29 Ekim 1933'te *Varlık* dergisinde “Bu İnkılap mucizesi bugün dillendi, bugün ses, renk, ışık ve heyecan hâlinde büyüklüğünü ve eşsizliğini bize haykırıyor” (1993: 15) demektedir. Şahin de inkılâp mucizesine, onun büyüklüğüne ve eşsizliğine, kutsal bir aşka adanmıştır. Hiçbir şeyin söz konusu aşkın önüne geçmesine müsaade etmez. O, bir “genç arkadaşının bir kadın

için duyduğu bu hafif meyil ve tahassürün asıl büyük aşka zararı dokunmasından, onu az çok kırmamasından” (2014: 69) korkan bir ruh hâlinin, düşünce dünyasının içindedir. Yazarın tasvire konu edindiği Ali Şahin kimliği, böylesine idealist bir kimlik, kişiliktir. Bu kimlik ve kişilik, ideolojik anlamda vehmlerin, hurafelerin, dini unsurların değil; hakikatin, bilimselliğin, aydınlığın üzerine oturmaktadır. Ali Şahin için “asırlardan beri devam edip giden felâketlere bir nihayet vermek için insanlara hakikati öğretmekten iyi çare ve vasıta bulunamaz” (2014: 48). Asırlardan beri devam eden, hakikate ve aydınlığa perde bir yeşil geceyi sonlandırmanın yolu da müspet ilimlerden, aydınlık bilgilerden geçmektedir. Ali Kazancıgil’e göre Kemalist Devlet, yapısal olarak Osmanlı İmparatorluğu’ndan çok farklıdır. Kemalizm’in felsefi kökenleri, Osmanlı-İslam ‘geleneklerinden çok, ışıklar yüzyılına, Fransız devrimine; pozitivizme ve solidarizme ve 19. yüzyılın bilimci dünya görüşüne uzanmaktadır (2000: 137).

Söz konusu anlayışa uygun olarak kurgulanan Ali Şahin’e göre, en iyisi çocuklara yalnız müspet bilgileri öğretmekle iktifa etmektir (2014: 49). Karanlığı sona erdirecek olan tek şey budur. Atatürk, 31 Ocak 1923’te İzmir’de halk ile sohbette “Medreseler ne olacak?” diye merak edenlere, “Bir dinin tabii olması için akla, fenne, ilme ve mantığa uygun olması gerekir (...) Her fert dinini, diyanetini, imanını öğrenmek için bir yere muhtaçtır. Orası da mekteptir” (Aktaran Köker, 2020: 177) cevabını verir. Ali Şahin, tam olarak bu ideolojik zemine oturmaktadır. O, bu hedefler doğrultusunda “milletine sadık cumhuriyetperver Türkler yetiştirmek, emeline”dir (2014: 60). Böylece yazar Ali Şahin kimliğine cumhuriyetperverlik, milliyetçilik kimliklerini de eklemiş olmaktadır. Aslında bu, dönemin beklentilerine de uygun bir kişilik kurgusudur. İdeolojiler, mutlak karşıtlıklardan harekete geçtikleri için her ideolojinin özel kıldığı kişileri, kahramanları, inançları, sembolleri, beden yapıları mevcuttur. Şahin de ideolojinin özel kıldığı bir kahraman statüsündedir. Onun ideolojik, özel kimliği, “Bu son inkılâp, tamam olduğu gün Şahin Efendi artık ferdi hayatının ebedi, yahut fâni olmasına o kadar fazla ehemmiyet vermeyen, (...) inanan bir ateşli milliyetçi hâline gelmiş oldu” (2014: 50) cümlelerinde görülmektedir. Yazar, onu bu ideolojik kimlikle, önyargılı ve genelleyici bir tutumla, gericiler diyarı şeklinde tasvire konu ettiği Sarıova’ya gönderir.

Ali Şahin, ideolojik kimliğine uygun olarak mutlak bir kimliğin savunucusudur. O, “Ben hem İslamcıyım, hem de Türkçüyüm” diyen Üsküplü muallime, “Bir şey ya hacerdir, ya lâhacerdir” (2014: 105) sözleriyle yanıt verir. Besim Dellaloğlu, “kimlik

toplumu olursanız böyle kahramanlar yaratıyorsunuz” (2020b: 258) der. Bunlar ya şusun ya busun, diyen kahramanlardır. Ali Şahin, böyle keskin, mutlak karşıtlığın bir tarafındadır ve o taraftan diğer tarafa bakmaktadır. Ona göre karşı karşıya gelen iki ordudan Müslüman olan ötekilere yardım etmektense, Müslüman olmayan Türk’e yardım etmek esastır (2014: 105-106). Böylece Türklüğü merkeze alır ve onun üzerinden hareket eder. Yazar için onun bu kimliği önemlidir. Vurgulanan davranış tarzının adalet, hak ve hukuka, evrensel değerlere uygunluğu çok da önemli değildir. Müslüman ötekiler haklı olsa bile o, kendi kimliğinin olduğu tarafa yardım etmeli. Zaten ideolojik kimlik, böyle bir zemine yasal kimliktir. Ayrıca bu kimlik her yolu mubah kılmaktadır. Yazarın ortaya koyduğu Ali Şahin kimliği de buna göre hareket etmektedir. Çünkü Şahin Efendi, beş altı ay perde arkasında gizli gizli çalışır. Sarıova’da mevkiini iyice kuvvetlendirinceye kadar da öyle yapmak fikrindedir (2014: 108). Yazar, onu bir makyavelist gibi çizmektedir. Zaten amaca giden her yol mubah anlayışı; çocuklara sarık çıkartmada, yeni okul binasının yapımında da devreye girer.

Yazarın onu “Şahin Efendi” olarak tanıtmayı gözden kaçırmamaktadır. Yazar, tasvirde oldukça taraflıdır. Bu, Sabri Ülgener’in “ideolojik yanlıdır” (2006: 141) tezini doğrulayan bir taraflılıktır. Ötekiler neredeyse mutlak bir bataklık içinde tasvir edilirken Ali Şahin, hep sempatik, sıcak çizgilerle tasvir edilmektedir. Örneğin ötekiler ülkenin işgalinde düşmanla iş birliği yarışına girerken o, her fedakârlığı yapar. Yazar’a göre “Şahin Efendi, hiç çekinmeden bu evlere girip çıkıyor, açlara ekmek, hastalara ilaç, muhtariplere teselli götürüyordu” (2014: 235). O, hep samimi bir vatansever olarak ortaya çıkar. Esir edilip Yunanistan’a bile götürülür, Ona karşı anlatı boyunca sempatik, samimi, taraflı bir tutum içinde olan yazar, tanrısal bir anlatıcı konumundan doğrudan iyiyi işaretler. Zaten yazar, roman boyunca otoriter bir yazar pozisyonunda, iyiyi ve kötüyü işaretlemektedir. Kendi sözcüsüne sıcak ve yakın bir mesafeden yaklaşmakta, onu ideal bir kimlik kılmaktadır. Böylece fedakâr, zaafardan uzak, mücadeleci, taktisyen, idealist, bilimsel düşünen, hurafe düşmanı, karanlığa karşı ışık, zeki, dürüst, dosdoğru, kendi bireysel arzu ve amaçları yerine ülkenin amaç ve hedeflerine adanmış, eleştirel düşünen bir kişilik ortaya çıkmaktadır.

Prometheus’tan mülhem köy öğretmenini merkez kişi, başkişi edinen *Onuncu Köy* (2008, 2. bs.), Marksizm, Sosyalizm çizgisinin etkisinde yazılmış, ilk basımı 1961’de yapılmış bir romandır. Zaten Fakir Baykurt, söz konusu ideolojilerin etkisinde gelişen

“Toplumcu Gerçekçi” romanın temsilcilerinden biridir. Romanda amacının toplumsal, ideolojik kaygılar olduğunu kendisi dile getirmektedir. Baykurt “Sosyalizmi yurdumun daha esaslı kurtuluşu için ileri bir üretim ve yönetim aşaması olarak gerekli görürüm” (1998: 13) derken bu kaygısını, amacını vurgulamaktadır. Ayrıca Mustafa Baydar ile olan söyleşisinde “İşi gücü bırakıp aylak insanlar üstüne birtakım edebiyat numaraları yapmak isteyenler yollarına devam etsinler” (Baydar, 2015: 73) demektedir. *Onuncu Köy* genel olarak bu doğrultudadır. Erdağ Gökner, 1950’lerden sonra Anadolu toplumcu gerçekçiliğinin ulusal ve uluslararası gelişmelerden beslendiğini dile getirir. Ona göre 1946’da çok partili siyasete geçilmesi ve Demokrat Parti’nin 1950 seçimlerinde iktidara gelmesiyle birlikte durum değişti. Gökner, bunun; seçkin entelektüellere odaklanan milliyetçi ideallerden uzaklaşmayı, Anadolu köylüsüne odaklanan toplumcu ideallere yönelmeyi doğurduğu inancındadır (2016: 530). *Onuncu Köy* de toplumcu ideallere, Marksist kanona yaslı ideolojik bir romandır. Edebî eserler, Baykurt için bir misyonun, “devrimci bilinçlendirme” (Narlı, 2019: 113) amacının araçlarıdır. “Kendilerini eğitimci, reformist, toplumsal normların belirleyicisi” (Parla, 2017: 189) pozisyonunda gören yazarların taşıdığı tutumla Baykurt, “edebiyatın da eğitim gibi uyandırıcı bir hizmet olduğu”na (1998: 34) inanmaktadır. Kaldı ki yazarın kendisi bir öğretmendir. Bu yüzden eserlerinde; ideoloji ile doğru orantılı bir organik aydın rolü ön plana çıkmaktadır. Edward Said, entelektüelin her zaman yalnızlık ile saf tutma arasında bir yerde durduğuna inanır (2013: 35). İdeolojik misyon devreye girdiğinde genellikle ikincisi gerçekleşmektedir. Baykurt “avara kasnak boşuna kalem kağıt tüketmek” (Baka, 2023: 34) amacında olmadığını dile getirirken aslında Said’in bahse konu ettiği tutumu ortaya koymaktadır. Köy enstitüleri kökenli yazar için roman bir ileti aracıdır. *Onuncu Köy* de ideolojik bir ileti, ideolojik kaygı ve amaçlar üzerine inşa edilmiştir. Romanın konusu, yapısı, kişilerdeki sınıfsal yapılanma bunu göstermektedir.

Onuncu Köy’ün kişilerinde iki karşıt sınıf, sömüren-sömürülen, ezen-ezilen ilişkisi içerisinde ele alınmıştır. Sömüren tarafta ağalar, beyler, din adamları, parti başkanı, savcı (adalet), jandarma (uygulayıcı); sömürülenler tarafında ise köylüler görülür. Yazar, köylüyü aydınlatma görevini öğretmene, doktora ve ileri görüşlü birkaç köylüye yükler. Onların görevi karanlıkta kalmışlara ateşi (ışığı) getirmektir. Bir güç ve aydınlık sembolü olan ateş ise sömürenlerin elindedir. Aydınlatanların görevi bu ateşi Prometheus rolüyle Zeus’lardan alıp köylüye getirmektir. Zaten Baykurt, “ilk amaç,

Türkiye'de, özellikle köylüler arasındaki cahilliği ortadan kaldırmaktı” (2020b: 9) demektedir. Bu yüzden roman karşıt iki sınıf üzerine kurulmuştur. Sömüren sınıf bütünüyle olumsuz, aydınlatma görevindekiler ise olumlu çizgilerle tasvir edilmiştir. Öğretmen, söz konusu karşıtlığın aydınlık tarafındadır. Dolayısıyla yazar tarafından daima taraflı, sempatik, sıcak tasvirlerle konu edilir. Öğretmen, yazar açısından bir Prometheus’tur. “Promete kafasına koydu, ışığı çalacak! (...) Işıktan bir parça aşırıp evine geliyor (...) Işıktan birazını bir tasa koyup fırlıyor dışarı! Bu eve, o eve! Ötekine! Daha ötekine” (Baykurt, 2008: 160). Öğretmen, görüldüğü gibi aydınlığın, ışığın tarafında adeta uhrevi bir misyonun temsilcisi olarak tasvir edilmektedir. Kaldı ki Marks, proleteryanın uhrevi misyonuna inanır (Shayegan, 2005: 67). Öğretmen de benzer bir misyondadır. O, yazarın Topal Pehlivan'a söylettiği ismiyle bir acar horozdur. Topal Pehlivan “Yani bize acar horoz lazım gelir (...) Bu horozu çıkar Ağrı dağına, yönünü günbatıya döndür (...) Bu baba horoz öyle canlı ötmeli. Dağdaki, taştaki, köydeki, kasabadaki sıçrayıp kalkmalı” (Baykurt, 2008: 56) diyerek acar horozun ne olduğunu ortaya koyar. Zaten horoz da bir uyandırma sembolüdür.

Onuncu Köy, bir Köy Enstitüleri romanı olup, enstitülerin eğitim politikasına ve amacına, Marksist kanonun karşıt sınıflarına uygun bir çizgide kaleme alınmıştır. “Köy Enstitüleri kurum olarak siyasal bir nitelik yanında bir kültürel boyut, daha doğrusu bir 'zihniyet' boyutu da içermektedir” (Kayalı, 2001: 205). Enstitülerin, köylüyü değiştirip dönüştürme, ıslah etme, eğitime gibi amaçları ön plandadır. Zaten roman, bu amaçlar doğrultusunda bir zihniyet değişimine odaklıdır. Baykurt, *Köşe Bucak Anadolu*'da, Sabahattin Eyuboğlu'nun bir konuşmasından “Kendini de, ulusunu da sömürtmeyen, kendini de, çevresini de değiştiren insan yetiştirme amacına nasıl varılır?” (2020a: 498) sözünü beğenerek aktarır. *Onuncu Köy*'ün öğretmenine yüklenen misyon aslında budur. Ayrıca enstitülerin müfredatı, romanın içeriğiyle doğru orantılıdır. Zaten enstitülerde “müfredat akademik, zirai ve teknik konuları birleştiriyordu. Enstitüler köylüleri eğiterek kendi köylerine öğretmen ve toplum önderi olarak geri gönderecek, yeni becerileri yayacak ve köydeki hayat şartlarını iyileştirecekti” (Findley, 2012: 284). Buna uygun olarak romanda amaç köylüyü, alt sınıf insanını Zeus'lara, sömürenlere karşı uyarmak, onlara gücü ve ışığı getirmektir. Bu noktada okulun, hep aydınlık çizgiler üzerinden tasviri dikkate değerdir. Okul, “ak sıvalı, kırmızı kiremitli, uzaktan şipşirin görünen bir yapı” (2008: 14) olarak tanıtılır. Karanlığı yaracak ışık oradan

yayılacaktır. Bu, Baykurt'un Mustafa Baydar'a ifade ettiği düşünceyle örtüşmektedir. Baykurt, ona "Türk köylüsünün kalkınması (...) köklü bir toprak reformu, dinin devlet işlerinden ve günlük politikadan ayrılması, bir de ilköğretimin başarılması ile mümkündür" (Baydar, 2015: 74) demektedir. Zaten romanın merkezinde de okul, eğitim, öğretmen gibi unsurlar vardır. Romanda öğretmenin, enstitülerin dokunduğu mekânlar ışığa kavuşmakta, vahaya dönüşmektedir. Yaşarköy'de Dela'nın "okul açacağız (...) Güzel evler kuracağız, apaydınlık, gepgeniş... Akmayan damlar, kokmayan sokaklar (...) yeşil yapraklı ağaçlarımızın gölgesine uzanıp dinleneceğiz" (2008: 334) demesi söz konusu vahayı elde etme hedefidir. Bu tasvir Fakir Baykurt'un, *Bir Tös Vardı*'da ortaya koyduğu "Onlar kuruculuk diyor, köylerde bile bir yapım seferberliği var. Köylerde bile beton harçlı, kırmızı tuğla örölü, geniş pencerele, ikişer katlı evler yükselmiş. Önleri, arkaları çiçek" (Baykurt, 2018: 28) tasvirine benzemektedir. Elbette öğretmen açısından bunun ağır bedelleri vardır. En önemli bedel ise aydın olanın, doğru söyleyenin dokuz köyden kovulup onuncu köye gönderilmesidir. Kısaca roman bir köy enstitüleri ütopyasıdır, denilebilir. Sömüren-sömürülen, ezen-ezilen karşıtlığı, roman boyunca verilen devrimci kavga, iş bölümü, paylaşma, sınıfsız bir toplum ideali, sergilenen komünal yaşam bunu göstermektedir.

Öğretmen, hep merkezi bir roldedir. Bu, elbette yazarın ona biçtiği roldür. Metin üzerinde bir otorite olan yazar, onu desteklemekte, onaylamakta, sempatik ve taraflı tasvirlerle konu etmektedir. Bu, Jdanov'un sanatçıya biçtiği ödev olan 'yanlı' olmak (Braudel, 2017: 605) ile doğru orantılıdır. Yazar, taraflılığını kimi zaman doğrudan ortaya koyarken, kimi zaman diğer roman kahramanları vasıtasıyla gerçekleştirir. Örneğin Ali Gede onun için "Şu Öğretmen'in yazısına bak. İnce, ufak... Kurban olayım kalem tutan ellere!" (Baykurt, 2008: 9) der. O, yazısına, ufuk sahibi oluşuna gerekirse kurban olunması gereken bir mücadele insanıdır. Yazar, onu her fırsatta, köylü için her fedakârlığı yapacak bir idealist portre ile tasvir eder/ettirir. Bu, "Güçlenip kendi ellerimizle yapacağız. Önce, toplumun geleceğini kuranlar canlanacak. Çalışmak için aşk duyar hale gelecekler. Uzatmalı onbaşılar karşısında kendilerini küçük görmekten, ezilip büzülmekten kurtulacaklar" (2008: 32) bölümünde görölmektedir. Öğretmen, onları gücün, sömürenin karşısında ezilip büzülmekten uzaklaştıracak bir kurtarıcıdır. Zaten Prometheus rolüyle ona insanüstü yetenekler tanımlanmaktadır. Buna karşın ötekilerin neredeyse hepsi karanlık çizgilerle tasvir edilmektedir. Van Dijk, ideolojiyle

ilgili olarak hangi bilginin üstü kapalı bırakıldığı veya açıkça ifade edildiğine, hangi anlamların ön plana çıkarıldığına veya arkaya itildiğine, hangi ayrıntıların tanımlandığına veya tanımsız bırakıldığına dikkati çeker (2003: 110). Bu noktada öğretmen ile ötekilere dair tutum dikkate değerdir. Öğretmen, taraflı bir şekilde öne çıkarılırken ötekiler, kart karakterlere uygun salt bir kötülük olarak arkaya atılmaktadır. Zaten yazar, aşırı övgü ve yergi paradoksu içinde Zeus-Prometheus karşıtlığına başvurmaktadır. Bir tarafta öğretmen, gündüz, ışık varken; diğer tarafta ise sömürenler, gece, haksız güç vardır (Baykurt, 2008: 160). Elbette bir tarafın aydınlığa muhtaçlığını ortaya koymanın yolu, o tarafı yoğun bir karanlığın içinde göstermekten geçer. Yazar, ideolojik kaygılarla bunu yapıyor. Bu, hem “Hep karanlıkta yaşamışlar. Aydınlık diye bir şeyden haberleri yok. Gözleri var ama gözün ardında görmelerini sağlayacak ışıkları yok” (2008: 309) tasvirinde görülmektedir. Öğretmen ise hep ideal çizgilerdedir. “Haydi aslanım dayan! Yeni türküler yarat! Kurtar güzel günleri haramilerin elinden” (2008: 310) seslenişinde bu görülmektedir. O, adeta bir rüyayı gerçekleştirecek bir kişiliktir. Burada tasvirin sempatik çizgisi ve yazarın otoriter bir tutumla iyi karakteri işaretleyip okura sunumu dikkate değerdir. Ayrıca öğretmen, köyün fiziksel çehresini de değiştirmeye çalışan bir birey olarak tasvire konu olmaktadır. Çünkü o durmadan “Uzun Saylar’dan sonra Nohut Deresi’nin de ağaçlandırılmasını, her evin önüne yeşillik yapılmasını gökyüzünden gelmiş emirler gibi, anlata anlata adamların kulaklarını dolduruyor”dur (2008: 91). Bu, Köy Enstitüleri politikasıyla da doğru orantılıdır.

Pire Kızı, öğretmen hakkında “Bakacağım, yeşerteceğim diye çırpınır hep... Gönül yüksekliği bilmez. Karıncayı incitmez. Ağzından kötü söz çıkmaz” (2008: 93) demektedir. Bu örnek de öğretmenin ne derece olumlu renklerde tasvir edildiğini ortaya koymaktadır. Öğretmenliğine son verilmeye çalışıldığında demirci olarak göreve devam eder. İlginçtir ki Baykurt da *Unutulmaz Köy Enstitüleri*’nde, enstitülerde ikinci amacın el sanatları, demircilik, marangozluk, yapıcılık gibi köye yarayışlı el sanatlarını (2020b: 10) öğretmek olduğunu dillendirmektedir. Anılan misyonla doğru orantılı olarak öğretmen, Ortaköy’de bir komünal yaşam inşa eder. İş bölümünü yaygınlaştırır, para yerine değiş tokuşu getirir. Sınıfsız, sömürsüz toplumu inşa etmeye çalışır. Onun sesi de göklerden gelen bir ses kadar etkilidir. Yazarın, onu Prometheus olarak sunması boşuna değildir. Ortaköy’de öğretmenin, “akşam yemeğe gittiği evler, yemekten sonra dolup taşıyor (...) İki söz konuşamayanların dili çözülüyor (...) Birtakım gerçekleri

ayırt ediyorlar. Hepsinin içinde bağ dikmeye, bahça yapmaya, ağaçları aşlamaya, çifti daha iyi sürmeye, hak sormaya, hak almaya doğru bir istek kanatlanıyor” (2008: 226). Ayrıca Damalı’da bıraktığı iz köyün çehresini değiştirmiştir. Onun köyde bıraktığı ışık, o olmazsa bile, aydınlatmaya devam etmektedir. Pire Kızı onu ziyarete geldiğinde “Damalı bildiğin Damalı değil! Kıştan bütün ahlatları budadılar” (s. 249-250) der. Bu, onun Damalı’da bıraktığı izden, orada yaydığı ışıktan dolayıdır. Sömüren sınıf da ondan çekinmektedir. Yazarın anlatımıyla “kendisinden bir masal insanı gibi korkuyorlar. Sihrinden, sihirli tokmağından” (2008: 283). O, büyüleyici bir etkiye sahiptir.

Ayrıca yazar, öğretmeni sürekli bilimin, aydınlığın tarafında tasvir eder. Bu yüzden eğitmenin deyişiyle “Camiye varınca bizim Öğretmen’e sıkıntı basıyor, duramıyor” (2008: 37). Sıkıntı basıyor, çünkü köydeki karanlığın kaynağı, yazar açısından din adamlarıdır. Öğretmen “Esneyip duruyorum; orda bana uyku çöküyor” (2008: 37) der. Hâliyle yazar, onu köylüye, köye hükmeden dine aleyhtar olarak tasvir eder. Bunu “Türkçe okunmaktayken, Arapçaya döndürülen ezanın demokrasiyle ilgisini buluyoruz... Kur’an yeni harflerle yazılsa olur mu, olmaz mı? Yaptığımız dört adımlık ilerlemeyi, dört misli geri almakta üstümüze yok” (2008: 104) bölümünde de görmek mümkündür. Burada, yazarın durduğu ideolojik zemin görülmektedir. Çünkü Marksist kanonda din ve dindarlar genellikle olumsuzluklarla çizilmektedir. Roman boyunca bu kesimin karşısındaki öğretmen ise Marksist kanonun romanlarındaki gibi ideal çizgilerde, olumlu renklerde tasvir edilmektedir. Elbette bu tasvirin arkasında bir aydın yazar misyonunun, ideolojik zeminin, ideolojilerin kendi kahramanlarına bakış açısının etkisi büyüktür. Neticede her ideoloji kendi kahramanlarını da yaratmaktadır.

Örneklerde görüldüğü romanlarda ben/biz tarafının idealist öğretmenleri, ideolojik arka planla uyumlu bir şekilde oldukça ideal çizgilerde tasvirlerle konu edilmişlerdir. Bu tasvirlerde herhangi bir negatif çizgi görülmemektedir.

3. 1. 2. İdealist Aydınlar

Aydın ve entelektüel sözcüklerini Selahattin Hilav; okumuşluğu, önyargılardan sıyrılmayı, eleştirel düşünceyi, hatta görgü sahibi olmayı içeren iki sözcük olarak görür (2008: 11). Karl Mannheim, aydını/entelektüeli, ister sıradan ister olağanüstü olsun, tüm eylem ve düşünceleri kendi özel görünümünde görebilme yeterliliği üzerinden okur (2017: 36). Besim Dellaloğlu ise Mannheim’ın bakış açısından yola çıkarak entelektüeli; idraki güçlü, geniş ve derin olan kişi olarak tanımlar. Ona göre entelektüel,

herhangi bir siyasal programın ya da ideolojinin fikri altyapısını inşa eden kişi değildir (2020a: 134). Oysaki Gramsci, özellikle organik aydınlara atıfta bulunmaktaydı. Onlara hegemonyanın inşasında önemli bir rol vermektedir. Aslında ideolojinin aydını da daha çok bu zemine oturmaktadır. Çünkü onun ana hedefi ideolojiyi benimsetmek, kitleleri istenen doğrultuda dönüştürmektir. Cumhuriyet döneminin özellikle ideolojik romanlarında ele alınan aydın tiplmesi, bu aydın tiplmesidir. Örneğin “Cumhuriyetin ilanıyla birlikte Türk romanının önemli bir teması da rejimin benimsenmesi ve yaygınlık kazanması” (Narlı, 2019: 40) olur. Bu da ister istemez roman kurgusunda, olay örgüsünde rejimi benimsetecek aydın portresini ortaya çıkarır. Elbette sadece Cumhuriyetin değil, diğer ideolojilerin aydınları da ideolojik amaç doğrultusunda kurgulanır. Özellikle ben/biz tarafının “organik” olarak tanımlanabilecek aydınları, yazarların ideolojik tutumlarına uygun olarak hep ideal çizgilerde tasvir edilir.

1920 sonrası Türk romanı romanı, ideolojik anlamda idealist aydınları ele alan önemli örnekleri barındırır. Bu romanlardan biri Yakup Kadri’nin *Yaban*’ıdır (2005, 51-52. bs.). *Yaban*’da, “diğerleri için kararlar alan sınırlı bir zümreden” (Irmak, 2018: 16) idealist ama idealizmine uygun ortamı bulamayan bir aydın olarak Ahmet Celal öne çıkar. İlk basımı 1932’de olan *Yaban*, ideolojik çizgide bir eserdir. Cumhuriyet ideolojisini destekleyen bir aydını merkeze alır. Orhan Okay, *Ankara* için, *Yaban*’dan bir yıl sonra ‘on yılda on beş milyon genç yarattık her yaştan’ avazlerinin Ankara caddelerinde yankılanacağını söyler (2011: 240). *Yaban*’da ise aynı hedef kırsalda gerçekleştirilmeye çalışılır. Romanlardaki amaç *Kadro* dergisinin amaç ve hedefleriyle doğru orantılıdır. Çünkü “*Kadro*’nun hareket tarzı (...) Adeta bu insanlar, bu millet yeniden yaratılacak” (Okay, 2011: 240) tarzı; devlet eliyle, bir millî kültür elbisesinin, millete yeniden giydirilmesi (Taşkın: 2019: 42) anlayışıdır. Yakup Kadri, amaç doğrultusunda bir merkez belirlemekte ve oradan herkese, her şeye, her yere bakmaktadır. Zaten romanlarındaki ana kişiler onun temsilcileridir. Okay’a göre bu kişilerin, fikirleri ve görüşleriyle yazarı temsil ettiğini düşünmek zor değildir (2011: 234). Aslında yazar da romanlarda ideolojik bir tutumu göz ardı etmediğini Hasan Ali Yücel’e olan mektubunda “İki gözüm ben bu (*Bir Sürgün*) romanında Avrupa medeniyetini ve medeniyetlerini karşıma almışım, muhakeme ediyorum. Bu bir defa Türkiye’de millî ideoloji bakımından ilk hadisedir” (1996: 39) sözleriyle dile getirir.

Bir Sürgün için dillendirilen ideolojik amaç *Yaban* için de geçerlidir. Romanda amaç halkı, köylüyü değiştirmek için onlara gitmektir. Roman, aydın-köylü karşıtlığı üzerine kurulmuştur. Bir tarafta vatani kurtarmaya çalışan aydınlar, diğer tarafta ise Kurtuluş Savaşı'na bile inanmayan, onu asla desteklemeyen gerici köylüler vardır (Moran, 2019a: 205). Moran'a göre burada, *Kadro*'cu yazarın gericiliğin kaynağı olarak gördüğü Anadolu köylüsüne bir bakışı söz konusudur (2019a: 216). Zaten romandaki kimi bölümlerde bu, açıkça görülmektedir. Y. Kadri, *Kadro*'da "Bizde bütün mürteciler ya bilerek ya bilmeyerek mutlaka haricî düşmanın koldaşıdır" (1932c: 40) demektedir. Ayrıca *Ergenekon*'da "Bizde irtica fikri son zamanlarda vatan ihaneti ile karışmış bir histir" (Karaosmanoğlu, 1990: 125) tespitinde bulunmaktadır. Bu düşüncelerin romana yansıdığı görülmektedir. Örneğin Ahmet Celal'in bakışıyla Anadolu; düşmana akıl öğreten müftüler, düşmana yol gösteren köy ağaları, komşusunun malını talan eden kasaba eşrafı, asker kaçağını koynunda saklayan zinacı kadınlar, frengiden burnu çökmüş sahte sofular, cami avlusunda oğlan kovalayan softaların türediği yer olarak tanımlanmaktadır (Karaosmanoğlu, 2005: 110). Etiketleyip ötekileştiren bakış ideolojik bir karaktere bürününce tasvir de aynı karaktere bürünmektedir. Çünkü *Yaban*'da Anadolu köylüsü salt kötülük olarak okunmaktadır. Köylü, yazarın zihnindeki hazır çerçevelerle tasvire konu edilmektedir. Şerif Aktaş'ın eleştirel tespitiyle, elbette Anadolu'yu ve Anadolu insanını sevmek başka bir şeydir, onu kendi şartları içinde görmekten kaçmak daha başka bir şeydir (1987: 77).

Yaban'da aydına yönelik eleştirel bir bakış yok değildir ama bu bakış bile köylüye dair bir kabulden yola çıkmaktadır. Burada Yakup Kadri'nin, *Ergenekon*'daki bir yazısında geçen "Memleketimizin münevver tabakası, bu asrın aydınlığına doğru koşarken (...) bunlarla hiç kimse meşgul olmamıştı, bunlar bir köşede unutulup kalmıştı" (1990: 233) düşüncesine değinmekte fayda vardır. Yazar, bu düşünceyle doğru orantılı bir şekilde romanın bir bölümünde, köylüdeki durumun sebebinin Türk aydını olduğunu, bu yüzden aydının, onlardan tiksinece hakkının olmadığını vurgular. Yazara göre söz konusu aydın, Anadolu halkının ruhuna nüfuz edememiş, onun kafasını aydınlatamamış, onu hayvani duyguların, cehaletin, yoksulluğun içinde bırakmış, dolayısıyla ektiğini biçmiştir (2005: 110). Yakup Kadri, romanın bu bölümünde eserini savunmaktadır ama söz konusu bölüm de bir kabulden yola çıkmaktadır. Anadolu ve köylü bu durumda ise sebebi sensin, demek Anadolu insanının durumunun da

kabulüdür. Üstelik sebep aydın ise Anadolu ve Anadolu insanı neden bu derece koyu, bulanık bir manzara ile tasvir ediliyor sorusu akla gelmektedir. Sonuçta merkez kişi ışık ve ötekiler bütünüyle ışıktan mahrum görülmektedir. Ayrıca yazar, aydına, sebebi sensin, dedikten hemen bir sayfa sonra Emeti Kadın üzerinden “Bu, meşe kütüğünü andıran kalın bir kadındır. Yüzü o kadar çiçek bozuğudur ki, cepheden bakıldığı vakit karnabahar göbeğini andırır ve bu karnabahar bir kasırga esnasında, bir bostandan henüz koparılmış gibi toprak ve çamurla bulanmıştır” (2005: 112) şeklinde oldukça aşağılayıcı bir tasvire imza atar. Yazara göre kabahat kendisinde, aydında, satırları okuyan okuyucudadır. Bu yüzden zavallı insanlardan, sevgi, insanlık vb. unsurlar namına, artık bir şey beklenemez (2005: 181). Bu, yüce gönüllülük, üstten tepeden aşağılayan bir bakış olarak da okunabilir.

Y. Kadri’nin temel tezi çevre değiştirmedikçe, insanın değişmesi imkân dâhilinde değildir, tezidir. Yazar, buradan Türkiye’deki yenilik ve Batılılaşma hareketlerinin, niçin başarısızlığa uğradığı sonucuna varır (2005: 26). *Yaban*’da da temel amaç budur ama tasvirler çok farklı bir mecrada gerçekleşir. Bu tasvirlerin temel kaynağı yazarın Anadolu insanına ideolojik bakışıdır. Yazar, Bourdieu’nun kültürel sermayesi ile onlara yaklaşmaktadır, denebilir. Çünkü o, kendine has bir kültürel sermaye inşa etmiş ve o sermaye ile ötekilere jakoben bir duruşla bakmaktadır. Bu duruş, “Kemalist Devlet, seçkinlerinin değerler sistemi ve merkezîyetçi yapısı itibarıyla jakoben diye nitelendirilebilir” (Kazancıgil, 2000: 150) düşüncesine uygun bir duruştur. Romanda Ahmet Celal’in de yaptığı budur. Y. Kadri, *Yaban*’ın ikinci baskısının girişinde eleştirilere cevap maksatlı bir yazı kaleme alır. Söz konusu yazıda eserin millî heyecanın mahsulü (2005: 9) bir eser olduğuna değinir. Yazar, köylüyü aşağılamadığını, suçlu olarak aydını gösterdiğini belirtir ama bu tespit bile köylü gericidir, cahildir sonucunu doğurmaktadır. Neticede yazar köylüyü tasvir ederken, Ahmet Celal’in bakış açısından onlarla ilgili aşırı derecede aşağılayıcı ifadeler kullanmaktadır. Bu noktada örneğin “Köylü şu an kirliyse, gericiyse, hayvansa sebebi sensin ey Türk aydını!” demek köylüyle ilgili varılan sonucu değiştirmemektedir. Köylü yine bir “hayvan” çerçevesi içinde kalmış olmaktadır. Aslında bu, durduğumuz konumu merkez olarak seçmek ve onların durduğu yere bu merkezden bakmaktır. Ayrıca girişteki yazıda “Siz benim için yerin dibinden çıkmış müstehaseler (fosiller) ve biz sizin için başka bir küreden inmiş mahlûklar değil miydik?” (2005: 12) demektedir. Yine aynı yazıda

“Örtündüğünüz paçavralar arasından kuru ve esmer kollarınızı uzatıyordunuz” (2005: 13) sözünü kullanır. Burada başkasına ait kıyafetin paçavra olarak tanımlandığı görülmektedir. Bütün bunlar şüphesiz ki ideolojik bir merkezden yola çıkıldığının göstergeleridir. Bütün ideolojik bakışlar bir merkeze yaslı karşıt kutuplar üzerinden hareket eder. Seçilen merkezden merkezin dışına bakışlar ise önyargıları, genellemeleri barındırır. Çünkü ideolojik bakış kendi kültürünü, yaşam tarzını, düşüncesini, kıyafetini, mekânını merkeze koyarak diğerlerinin kültürüne, yaşam tarzına, mekân ve kıyafetlerine bakar. Dolayısıyla merkeze uymayan her şey merkezin dışıdır ve ona göre tasvir edilir. Burada bütünsel/diyalojik bir bakış genellikle söz konusu olmaz.

Yaban’da Ahmet Celal, emir erinin daveti üzerine onun köyüne gelir. Cephede bir kolunu da kaybetmiş olan Ahmet Celal’i köylü, “yaban” olarak tanımlar. O, İkinci İnönü Zaferi sonrası Mustafa Kemal ile İsmet İnönü’yü de anarak “Ankara’da, şuraya buraya asılmış, tek tük kandiller, bu zaferin tek şenlik aydınlıklarıdır (...) Günün birinde bunlar, büyüüp boz renkli Anadolu yaylasını, ısıtarak aydınlatacak bir heybetle ateş hâlini alabilecek mi?” (2005: 26) demektedir. Aslında yazarın aklındaki hedef ve amaç da budur: “Ulus tasarlayacak kurucu özneyi” simgeleyen (Eskin, 2023: 17) Ahmet Celal aracılığıyla ışıktan mahrum köyü ve köylüyü aydınlığa çıkarmak, *Ankara* romanındaki Ankara’ya benzer bir inşayı köyde gerçekleştirmek. Çağlar Keyder, dönem için modernleştirici bir elitten bahseder. Ona göre “bu elitin hedefi ise kendi modernlik anlayışına uygun kurum, inanç ve davranışları seçilmiş nesneye, yani Türkiye halkına kabul ettirmektir” (1998: 31). Romanda Ahmet Celal “İttihatçılar’ın ve Kemalistler’in kendi ‘yukarıdan reform’ anlayışları” (Parla, 2020: 124) çerçevesinde arzuladığı hedefe bir cevap alamaz. Köylünün cevap vermeyişi onu çileden çıkarır, nefretinin dozunu sürekli artırır. Aslında A. Celal, kendini, kendi duygu ve düşünce dünyasını, bilgisini, yaşam biçimini, kıyafet tarzını, mekâna bakışını merkeze almakta; bu merkezden onlara bakmaktadır. Kendinde olanı onlar üzerinde göremediği için onları birer kötülük, nefret nesnesine dönüştürmektedir. Örneğin romanın bir bölümünde köylüye Kurtuluş Savaşı’ndan bahseder ama onlar, onu dinlemeye bile yanaşmazlar. Sevinçle onları İkinci İnönü Zaferi’nden haberdar etmeye çalışır, onlar ise kendisini çıldırmış sanırlar (2005: 39). Tanıl Bora’ya göre Kemalist Cumhuriyetçilik, vatandaş memleket işleriyle alakadar etmeyi istediği için alakanın kıtlığından yakınmaktadır (2017: 144). Bu ilgisizlik Ahmet Celal’i çıldırtmaktadır. Aslında köylü bütünüyle savaştan habersiz

sayılamaz. Çünkü kendi çocuklarından birkaçı cephededir. Şüphesiz ki arka plandaki ideolojik kaygılar, beraberinde bir denge yitimini getirebilmektedir. Söz konusu durum da ben/biz tarafına ve ötekilere bakışta farklı mesafeleri doğurmaktadır. Kurguda mesafe ya aşırı yakından ya aşırı uzaktadır. Sonuç ise ırmağın sadece bir yakasından bakışın doğurduğu keskin karşıt renklerdeki tasvirlerdir. Bu tasvirler ideolojideki “bir çekme ve itme kutbu”na (Kristeva, 2014: 13) uygun tasvirlerdir.

Yaban’da yazar Kemalizm’i ve *Kadro* anlayışını merkeze almakta ve bunu açıkça belli etmektedir. Zaten “*Kadro* adının seçilmesi gelişigüzel değildir. İdeolojik ilkeler, onları sindirmiş, uygulama ve yayma kabiliyetine sahip öncü kadroları gerektiriyordur” (Bora, 2017: 160). Y. Kadri, romanda ideolojik anlamda *Kadro*’nun gereğini yapmaya çalışmaktadır. “Havada Milletin hâkimiyeti sözü bir vahiy gibi dolaşüyor. Gelip, beni, bu inzivada uyandırıyor. Türkiye’nin karanlık semasında Mustafa Kemal adı bir şafak yıldızı gibi parlıyor.” (2005: 75) ifadelerinde; Mustafa Kemal’i, İsmet İnönü’yü “vatanın karanlık göğsünde parlayan bu iki yıldız” (2005: 92) olarak andığı bölümde bu görülmektedir. Tasvirlerde ışık-karanlık karşıtlığı hep göze çarpmaktadır. Şüphesiz ki ışığa muhtaçların içinde *Yaban*’ın köylüsü de yer almaktadır. Zaten “Çoban, Ankara’nın yalçın kayası üstünden sesleniyor, sürüyü toplamaya çalışıyor. Sana selam, ey mübarek çoban; gazan mübarek olsun!” (2005: 109) ifadesinde romanın yaslandığı temel ideolojinin Kemalizm olduğu görülür. Yazar da aynı doğrultuda bir düşünce dünyasına sahiptir. Onun, Hasan Ali Yücel’e “Nurbaba’daki Marit, Kiralık Konak’taki genç şair, Hüküm Gecesi’ndeki Ahmet Kerim, *Yaban*’daki Ahmet Celal ve nihayet bu son romandaki Doktor Hikmet biraz (ben)dirler” (1996: 36) itirafı, dikkat çekicidir. Onun “Ben romanlarımdaki şahsiyetlere daima tanıdığım kimselerle, kendimden bir şey koymuşumdur” (1996: 32) sözleri de aynı doğrultudadır. Yine Y. Kadri, bir soruya, “O, bütün millî heyecanlarımı taşıyan kitaplardan biri olmak dolayısıyla bence çok kıymetlidir” (Baydar, 2015: 158) diyerek *Yaban*’a dair duygularını dile getirir. Bu, yazarın romandaki her şeyi onayladığı anlamına yorumlanabilir. Onun, bir nevi sözcüsü olan Ahmet Celal’e, Kemalist bir bakışla “Bir Kâbe gibi cepheye gitmek ve onun çadırı etrafını tavaf etmek istiyorum.” (2005: 141) dedirtmesi bu noktada dikkate değerdir.

Roman, bir aydınlık-karanlık çatışması üzerinden yürümektedir. Karanlık köye, köylüye bakış aydın merkezli, seçkin bir bakıştır. Lütfi Sunar’a göre *Kadro* tipik bir seçkin Türk aydın hareketidir (2020: 233). Onlarda toplumu reformlar doğrultusunda

şekillendirme amacı ön plandadır. Bu seçkinli anlayışta halk hakikati görememekte ama seçkinler görmektedir. Burada halka rağmen onları şekillendirme amacı su yüzüne çıkmaktadır. Merkez-taşra karşıtlığı buna yaslanmaktadır. Sözü edilen karşıtlığa uygun olarak Ahmet Celal'deki aydın ve seçkinli bakış, köylüde aradığını bulamaz. Onları ne kadar ışığa çekmeye çalışsa da onlar oldukları konumda kalmayı tercih ederler. Dolayısıyla tasvirler hep bu karanlığı yansıtan tek tip tasvirlerdir. Köyde ve köylüde elle tutulur herhangi özellik yoktur. Örneğin “hepsi benim yanıma yürekleri, kafaları gibi kalın sargılarla bağlanmış olarak geliyorlar. Ve bahislerimiz hep topraktan, havadan, zamandan yakındır” (2005: 36) şeklindeki tasvir, anılan doğrultudadır. Eagleton'a göre insanların birbirlerini Tanrı veya böcek katına koymalarına yol açan şey ideolojidir (2015: 14). Romandaki tasvirler, bu anlamda ideolojik zeminle doğru orantılıdır.

Yaban'da köylü her yönüyle Ahmet Celal'in getirdiğine kapalıdır. Üstelik sadece söz konusu köy değil, diğer köyler de böyledir. O, “Bu köyü, arkamda bırakacağım. Üç dört saat sonra, gene tıpkı bunun gibi bir köy önüme çıkacak. Gene kaçacağım. Gene kaçacağım” (2005: 42) der. Dolayısıyla Anadolu'nun bütün köylerine hâkim bir gece söz konusudur. Elbette köyün, köylerin bu derece karanlık görülmesi Ahmet Celal'in, dolayısıyla yazarın yaslandığı düşünce zemininden, yaşam biçimindendir. Zaten yazar, Ahmet Celal'e “Kim bilir, başka yerlerde bahar ne güzeldir. Besbelli, başka yerler derken, İstanbul'u, İstanbul'un sayfıyelerini düşünüyorum” (2005: 43) sözlerini söyler. Enginün'e göre Cumhuriyet'in ilk dönemlerinde İstanbullu yazarlar Anadolu'dadırlar ama gördükleri, yaşadıkları, bildiklerinden çok farklıdır (2003: 242). İdeolojik anlamda farklı inanç, yaşam tarzı, ideolojiye sahip insanlara dair tutum, simge ve imajlar ile yetişilen zemin bağlantılıdır. Neticede bireysel ve toplumsal hafızanın bir derinliği, dolayısıyla bir kültürel sermaye ile yetişme söz konusudur. Yazarlar ve aydınlar, gittikleri yerde genellikle bu kültürel sermayelerini aramışlardır. Örneğin dönem içerisinde ressam Hamdi Görele, Antalya'ya gittiğinde orada denize karşı sıralanmış mesut köşkleri; parmaklıklardan temiz yollara taşan çiçekleri, akasyaları, okaliptusları, muz ağaçlarını; yollarda gezen mesut aileleri arar ama aradıklarını bulamaz. Bulamadığı için de orayı “mezar sükûtu” olarak tasvir eder (Aktaran Dikmen, 2023: 235). Özellikle ideolojik zeminde, yazar ve aydınlar da Görele gibi benzer manzaraları aramaktadırlar. Bulamadıklarında ise mekân ve mekândakiler kendilerine değil, ötekilere ait olmaktadır. Sonuçta aradığını orada bulamadığı için herkes, her şey ona bütünüyle yabancı

gelmektedir. Aslında “hep birlikte, el ele ilerlenecek bir ülkü” (Irmak, 2018: 16) idealiyle yola çıkılmıştır ama netice beklendiği gibi değildir. Zaten “Burada, hiçbir şeyi düşünmeyecek, metafiziğe tamamıyla veda edecek ve bir köylü nasıl yaşarsa öyle yaşayacaktım. Tamamıyla onlara karışacaktım.” (2005: 67) bölümünde bu görülmektedir. Ahmet Celal, kendisini Amerika’dan gelip oraya düşmüş bir konserve kutusuna benzetir (2005: 69). Dolayısıyla iki taraf başka kültürlerden, başka bir yörelerden, dillerden gelmiş insanlar gibi birbirlerine oldukça uzak ve yabancıdır.

Yazar, Ahmet Celal’e “Bu ıssız, engin Anadolu bozkırının ortasında bir ikinci Robinson Crusoe oldum” (2005: 108) sözlerini söyler. Burası öylesine yalnızlık çektiği bir dünyadır ki uzak, farklı, ideal bir Anadolu hayali kurmaktadır. “Orası, buradaki nifaklardan ve pisliklerden arıdır. Orası, benim gözümde, ıstırapın en özlü alevlerinde kaynayıp pişmiş bir hayat mayasıyla yoğrula yoğrula kutsallaşmıştır (...) Orada, bütün kadınlar ana, bütün kızlar kardeş ve bütün çocuklar evlat” (2005: 110). Aslında Anadolu’ya, başka diyarlara ve insanlara bakışın temelinde bu bakış açısı yatmaktadır. Çünkü her yaşam biçimi, düşünce ve duygu dünyası ideolojik anlamda bireyde bir dünya inşa eder. Birey bu dünyayı en gerçek, en anlamlı, en değerli, en ideal dünya olarak görmeye, benimsemeye başladığında ona diğer dünyalar ideal dışı görünür. Bu, bireyde bir merkez ve merkez dışının da inşasıdır. Dolayısıyla merkezden, merkez dışına bakışın ürünü, önyargılı, hazır çerçevelere yaslı, genelleşici tasvirler ortaya çıkar. Yazar, yaslandığı ideolojiyi, ideolojileri merkez olarak kabul ettiği için buna uymayan herkesi, her yeri aşağı olarak görür. Burada olanı olduğu gibi bir kabul söz konusu değildir. Bu tarafta iseler aydınlıkta, karşı kıyıda iseler aydınlıktan mahrumdurlar. Onlar/ötekiler bu tarafa geçmedikleri için oldukça koyu çizgilerle tasvir edilmişlerdir. Aslında bu, aydının aradığını bulamayışı, hayal kırıklığıdır. Tasvirler de söz konusu hayal kırıklığının ürünüdür. Buna en güzel örnek de “Bekâret burada bir zırh gibidir” (s. 50) sözüdür. Çünkü A. Celal için bekâret aynı şey değildir. Aynı olmadığında ise farklı olan kötülenecek, aşağılanacaktır.

İdealist bir aydını merkeze alan Yakup Kadri’nin *Ankara* (2018, 36. bs.) romanı; ulusalcı, laik, inkılapçı bir Kemalizm’in, Kemalist kanonun, “İnkılâp Edebiyatı”nın romanıdır denebilir. Selçuk Çıkla’ya göre “İnkılâp Edebiyatı” kavramı 1933-1936 yıllarında yoğun olmak üzere 1940’lı yıllarda da bir süre tartışılmıştır” (2004: 440). İlk basımı 1934’te yapılan roman, bir bakıma resmi ideolojinin, inkılâp edebiyatının

ütopyasıdır. Roman bu doğrultuda bir ulusal kültür, kimlik ve hafıza inşasını merkeze alır. Bu inşayı önceleyenlerin “yarattıkları sembollerin ve kurguladıkları anlam dağarcıklarının muhataplar tarafından içselleştirilmesi” (Eskin, 2023: 28) edebiyatla sağlanacaktır. Çünkü edebiyat ulusal hafızanın hem mayalanacağı hem de transfer edileceği bir çerçeve, bir mekân olarak görülmektedir (Eskin, 2023: 52). Mardin’e göre Mustafa Kemal Atatürk Cumhuriyet elitine Cumhuriyet’in bekçiliği görevini vermişti (1998: 55). Hem bu bekçiliğe hem de Nilüfer Göle’nin tabiriyle millî, rasyonel, çağdaş bir devlet kurmayı hedefleyen Kemalist modernleşmeci seçkinlerin (2016: 102) çizgisine uygun olan roman; romantik, idealist, ütöpik bir romandır. *Ankara*, adeta ütöpik yeni Türkiye’nin, bir Cumhuriyet programının romanıdır, denebilir. Zaten bütün yeni kurum ve kuruluşlar romanda tasvir edilir. Selma Hanım da Cumhuriyet Halk Fırkası ile anılır (2018: 227). Yakup Kadri, “Bu romanlarda doğrusu hiçbir şey ispat etmek istemedim. Fakat tesadüf öyle istedi ki, hepsi bir devrin tarihi faslı olsun” (1996: 32) der. Bu yönüyle roman devrin tarihi bir faslıdır.

Ayrıca romanda mit hâline dönüştürülmüş bir Atatürk portresi göze çarpar. Atatürk, romanın arka planındaki en önemli kişilik olarak dikkati çeker. Bu, Yakup Kadri’nin ideolojik anlayışına da uygundur. Yazar, *Zoraki Diplomat*’ta “başbozruk bir kalabalıkla bir İnkılap hareketinin yürütülemeyeceğini; kadrosuz bir inkılapçı partinin asla bünyeleşemeyeceğini; iddia ediyorduk” (1967: 25) der. Zaten romanda Neşet Sabit, değişip dönüşen Selma Hanım, Yakup Kadri’nin romandaki sözcüleri, inkılâp hareketinin öncüleridirler. Bir “kültür inkılâpçısı” (Eskin, 2023: 268) olan Neşet Sabit, ideal bir Cumhuriyet aydını/yazarı olarak öne çıkar. Romanda verdiği eserler de inkılâp edebiyatının örnekleridir. Romanda Selma Hanım ve Ankara birlikte dönüşürler. Beyhan Kanter, Cumhuriyet dönemi romanında kadınla ilgili hem beden pratikleri açısından hem de kılık kıyafet ve zihinsel açıdan bir değişimi söz konusu edinir (2019a: 18). Selma Hanım, bütün bu değişim ve dönüşümün modeli olarak kabul edilebilir. Mekânlar da ondaki değişim ve dönüşüme göre inşa edilir. Bu üç temel mekân Tacettin Mahallesi (eski, geri), Yenişehir (yozlaşma), Cebeci’dir (rüya şehir). Yeni ideoloji adeta yokluklar içindeki Ankara’dan bir rüya şehri çıkarır. “Ankara, şehrin hem yoksul ve 'iptidai' kenar mahallelerini hem kadim tarihini görünmez kılan bir algıyla, bozkırın ortasında yoktan var edilmiş bir modernlik vahası olarak sembolleşmiş” (Bora, 2017:

132) olur. Bu ideolojik yönleriyle roman, *Kadro* ideolojisini de yansıtır. Zaten *Kadro* 1932’de çıkmaya başlarken, *Ankara* romanı 1934’te yazılır.

“*Ankara* romanı sadece Ankara’yı anlatmıyor. Ankara özelinde ama tüm Türkiye’yi kapsayacak biçimde yeniyi arıyor. Ankara tam anlamıyla eskinin karşıtı” (Kayalı, 2001: 72). Roman, bir eski-yeni karşıtlığına yastır. Bozdoğan’ın tespitiyle 1930’larda Kemalizm’in başlıca temalarından biri eski ile yeni arasındaki zıtlıktır ve bu zıtlık 1930’larda cumhuriyetin resmi söyleminde bol bol yer alır (2012: 76). Romanda kurgulanan eski/yeni mekân karşıtlığı bu zemine oturmaktadır. Eski mekânın yerine yeni mekânın inşası, aynı zamanda bir kimliğin inşasıdır. Neticede “mekân ile kimlik arasında şeffaf bir ilişki olduğu” (Gannam, 2010: 172) göz ardı edilemez. Aka Gündüz “Ankara’yı emekle, tahammülle, zorla modern Ankara yapmaya çalışıyoruz” (Aktaran Bora, 2017: 132) der. Yakup Kadri de “bir gün öleceğini aklımdan bile geçirmediğim Atatürk’ün öncülüğü ve rehberliğiyle bu ideal Türkiye’ye yirmi yıl içinde varacağımızı umuyordum” (Aktaran Enginün, 2023: 295) diyerek bir rüya şehir ve ülkenin peşinde olduğunu dile getirir. Romanda inşa edilen Ankara bu hayalin Ankara’sıdır.

Ankara, romanda Cumhuriyet ideolojisinin getirdiği değişim ve dönüşümle bir hayal/rüya şehrine, inkılâbın sembol mekânına dönüşür. “Şehre belirgin bir kimlik kazandırma kaygısı” (Yılmaz, 2019: 22) ile yola çıkan yazarın inşa ettiği bu rüya şehirde artık göz alabildiğine uzanan yeşil tepeler, ruha ferahlık veren bir munis enginlik vardır. Burada hem ideal “biz” hem de ideal mekân inşa edilir. “Biz üst özne olarak ulustur” (Eskin, 2023: 29). Böylece eskiden, baştanbaşa boş ve ıssız duran bu saha, birtakım küçücük, beyaz köycüklerle, birer kurdele gibi birbirine dolanan yollarla örtülüp şenlenir (2018: 185). Pazara gelen köylüler ise artık şen kalabalıklar hâlinde şarkılar söyleyerek köylerine dönmektedir. Onların arasında kirli paçavralara sarılmış dilenci kıyafetinde, hasta, sakat, sıtmalı ve kavruk köylülere hiç rastlanılmamaktadır (2018: 186). Caddelerdeki taklar dizisinin en başında Ergenekon masalını temsil eden bir alegorik abide konulmuştur (2018: 230). Nice kötü adetler, gayri millî cereyanlar, tereddidi ve irtica unsurları, bu sayede yeni Türk cemiyetinin bir köşesinde barınamaz olmuştur (2018: 181). Sinemalar, insanlığın hayvani kısmını gıcıklayan, adi, bayağı ve zevksiz filmleri çevirmekten vazgeçmiş, bunun yerine millî davalara hizmet eden satirik ve epik filmler yapmaya başlamıştır (2018: 81). Artık millî aktüalite filmleri yapılmaktadır (2018: 181). Dikkat edilirse sürekli “millî” kavramına başvurulmaktadır.

Bu, N. Gürbilek'in Türk romanının kendini hep ulusal endişenin alanında bulduğuna (2016a: 176) dair tespitini onaylamaktadır. Dolayısıyla romanda ideolojik kaygı, ulusal endişe oldukça belirgindir. Ayrıca şimal memleketlerinde, şehirler bir orman gibi hışırdamakta, cenûba doğru inildikçe, bir büyük nehir uğultusunu andırmaktadır. Eskiden bir mezarlığı andıran köyler ve kasabalar artık yoktur (2018: 187). Anadolu'da, insan elinin değmediği bir nokta kalmamıştır. Uzaklar yakınlaşmış; çorak alanlar yeşillenmiş; ocaklar tütmeye başlamıştır. Garbî Anadolu'nun köyleri, ovaları, bağları, bahçeleriyle herhangi bir ileri Avrupa ülkesinden farkı kalmamıştır (2018: 225). Boş, ıssız mekânların insan seliyle, yapılarla dolması, mekân-iktidar-kimlik ilişkisi için de dikkate değerdir. Çünkü iktidar eliyle sadece bir mekân inşa edilmemektedir. Aynı zamanda bir ulusal kültür, kimlik ve hafıza inşa edilmektedir. Bu yüzden roman boyunca bireylere ve mekâna dair ideal kimlikler ve ulusal semboller özellikle ben/biz tarafındaki kişiler, bedenler, mekânlar üzerinden sergilenmektedir.

Romanın sonunda ideolojik zemine uygun olarak ideal bir Ankara, ideal kimlikler, ulusal hafıza inşa edilir. İdeoloji kişiler, bedenler ve mekân üzerinde bütünüyle görünür hale gelir. *Ankara*, ilk olarak 1934'te yayımlanmıştır. İsmail Hakkı Tonguç ise 1934'teki bir yazısında Anadolu'nun kül rengi ovalarında sevinçle kavuşulan yeşilliklerden, yakın bir gelecekte şarkı söyleye söyleye İstanbul'dan Erzurum'a, Samsun'dan Mersin'e giden Türk kızlarıyla delikanlılarını taşıyacak trenlerden, buğday yüklü kamyonları ile mesut köylülerden, tertemiz giyinmiş tahsilli köy kızlarından bahseder (Aktaran Dikmen, 2023: 149). Bu, aslında inkılabı romantize ederek, hatta ütöpik bir kimliğe büründürerek yücelten, onu her yerde arayan bir duygu ve düşünce dünyasının dönem içindeki varlığını göstermektedir. Bu konuda *Ankara*'daki tasvirler ile Tonguç'un tasvirlerinin aynı doğrultuda olduğu görülmektedir.

Ankara'da yazar, ideolojik kaygılarla Selma Hanım ve Neşet Sabit'i bütün eğlence ve balolarda gösterir. Adeta yozlaşmış mekânlarda, alafranga mekân ve eğlencelerde, "Halka doğru lafının hakiki manası halkı kendine doğru çekmektir (...) Benim için burada bir rejim üslubu davası mevcut değildir (...) sınıf tezatlarının en çok tebarüz ettiği, en çok keskinleştiği yerler şu çağdaş demokrasilerdir" (2018: 114) tarzı sohbetlerin olduğu entelektüel köşeler oluşturur. Normalde her ikisi de yozlaşmış mekânları yerden yere vuran bir anlayışa sahiptir. Burada yazarın ideolojik amacı devreye girmektedir. Çünkü o; ideal ile yozlaşmayı, gerçek aydın ile sahte aydınları,

karşıt güçleri bir arada göstermeye çalışmaktadır. Romanın ötekileri inkılâbı farklı bir boyutta algılamak Neşet Sabit, “Ben, inkılâbı hiçbir zaman, hayatın dış şekillerini değiştirmek manasına almadım. Hele, bir konfor ihtiyacı, bir konfora eriş cehti manasına hiç alamıyorum” (2018: 123) demektedir. Böylece yazar istenen ve istenmeyen aydın tiplerini ortaya koymaya çalışır. Tasvirler anılan amaç doğrultusundadır. Neşet Sabit, hep bir aydınlık, olgunluk, doğruluk; ötekiler ise yozlaşma üzerinden tasvir edilir. Yozlaşmış mekânlar, herkesi yoldan çıkarabilirken aksine onu güçlendirir. Kendisi de bunu “içinde yaşadığım âlemin zıttıyla temas etmekten marazi bir haz duyuyorum. Bu âlem, benim şahsiyetimi hırpalayarak, sarsarak kuvvetlendiriyor” (2018: 124) diyerek dile getirir. Böylece yazar onu, inkılâbı en doğru şekliyle anlayıp uygulamaya çalışan ideal bir aydın olarak ortaya koyar. İdeolojik kaygılar kimi zaman çelişkileri doğurmuyor değil. Çünkü “Ben, inkılâbı hiçbir zaman, hayatın dış şekillerini değiştirmek manasına almadım.” (2018: 123) diyen Neşet Sabit, başka bir yerde kadına dair “onu canlandıran ruh bu devrin yaşama prensibine de hâkim olacaktı. Türk kadınları, çarşaf ve peçelerini işe gitmek, çalışmak için daha kolaylık olur diye çıkarıp atacaklardı” (2018: 135) demektedir. Şekilci değilse neden bunu istiyor, sorusu akla gelmiyor değil. Elbette bu, ideolojiden kaynaklıdır. Sonuçta Cumhuriyet dönemi sonrasında çarşaf, ideal kadının kıyafeti olarak görülmemektedir. Bu belki de çarşaf motifinin bağlamsal olarak ‘sıradan’ kadınlara bir tür yakınlaşma (İlyasoğlu, 2013: 72) üzerinden okunmasındandır. Bu yüzden Y. Kadri açısından durum bir çelişki değildir. Çünkü onun da ideali çağdaş, modern, aydın kadının inşasıdır.

Ankara’da Neşet Sabit’in ideolojik amaçlarla kurgulanan bir karakter olduğu “Milliyetçi Türk Garpcısı için Garpcılığın en karakteristik vasfı Garplılığa Türk üslubunu, Türk damgasını vurmaktır.” (2018: 136) bölümünde de görülmektedir. Ona göre “Garpcılık her şeyden evvel bir yapma, yaratma, kurma, iletme ve işletme gücüdür” (2018: 144). Dolayısıyla Neşet Sabit, Batılılaşmayı doğru okuyan, antikahraman özelliklerinden uzak ideal bir kahraman, aydındır. Ayrıca dine, dindara bakışı, gaye edilen ideolojik amaçlarla doğru orantılıdır. Neşet Sabit, kendi kendine “Hayır, yeni cemiyet gibi yeni insanda da kaza ve kadere bırakılmış hiçbir taraf olamaz. Her şey, akıl ve irade işidir” (2018: 190) demektedir. Ona göre “Kader ve kaza, baht, tesadüf kelimeleri artık cin ve peri masallarındaki tabirler gibi muayyen bir şey ifade etmeyen mecazî lugatler sırasına girecektir” (2018: 191). Hâliyle Neşet Sabit, yazar

açısından akıl ve bilim çağının ideal aydınıdır. Zaten o, idealler, inkılâplar ve yenilikler uğruna günlerce aylarca yollara düşer. Amacı Anadolu'nun her köşesine inkılâbın ışığını ulaştırmak, sadece rüya bir Ankara değil, rüya bir Türkiye inşa etmektir. İdeolojik yaklaşım ve amaçların kurguyla beraber kişi, mekân, beden tasarımlarını etkilediği bir gerçekliktir. Zaten romanın sonunda ideal/rüya bir Ankara/Türkiye ve kişiler, hedeflenen ideal/rüya bedenler oluşturulur. Beden, merkez seçilen beden doğrultusunda şekillendirilir, kültüralize edilir. Kevin Robins, benzetim dünyasının, bedenlerin olmadığı bir dünya olduğu inancındadır (Robins, 2013: 118). Aslında bu, bedeninin inşa edilen, kurgulanan, kendiliğinden koparılan bedene dönüştürülmesinden kaynaklıdır. İdeolojik tasvirin eseri olan uç ve karşıt noktalarda, tek boyutlu beden de kurgusal bedendir. Ayrıca Neşet Sabit'in fiziksel tasvirleri de ideal bir doğrultudadır. Öncelikle bu “genç adamın, geniş, güzel ve yuvarlak alnı üstüne düşen gür, kara ve dağınık saçları” (2018: 140) dikkati çekmektedir. Neşet Sabit, fiziksel olarak millî muvazeneye uygundur. Bu fiziksel muvazeneye ek olarak ruhunun millî muvazenesini burada bulmaya gelmiştir (2018: 79). Onu Ankara'da bulacaktır. Selma Hanım'a “Buraların da bir dili vardır ama biz anlayamıyoruz. Ömrünüzde bir kere olsun, halis Anadolu türkülerini candan dinlediğiniz oldu mu?” (2018: 79) demesi bundandır.

Neşet Sabit, tasarlanan ideal kimlik, karakterdir. Ulusal kültür ve hafızayı inşa da görev alan, halk tarafından özdeşleşilmesi arzulanan modeldir. Yazar, onu Selma Hanım'ın gözünden “Altı ay sonra, çehresi daha çok esmerleşmiş, adalesi daha çok katılaşmış olarak döndüğü vakit (...) genç adamın sert ellerinin birer pars pençesi gibi vücudunu her yanından kavradığını hissetti” (2018: 183) bölümüyle ortaya koymaktadır. Pars pençesi eril, güçlü, ideal, sert, mücadeleci bir karaktere bürünmenin, efeminelikten uzaklığın sembolüdür. Yazar, Neşet Sabit'i gerek fiziksel gerekse ruhsal ve zihinsel yönden kendi ideolojik kurgusunun ideal bir aydını olarak, kart karakter özelliklerinden uzak bir şekilde tasvir etmektedir. Neşet Sabit'e dair tasvirler bütünüyle olumlu bir çizgi üzerinden yürümektedir. Oysaki olay örgüsünde ötekiler tamamen olumsuz çizgiler üzerinden tasvire konu edilmiştir. Hâliyle romandaki tasvirler çoğunlukla, Susan Sontag'ın, edebiyatın diyalog olduğuna dair düşüncesine (2005: 145) uygun tasvirlerden ziyade, ideolojik ve monolojik tasvirlerdir. Bunun nedeni Yakup Kadri'nin romanda bir aydın/otoriter yazar pozisyonundaki ideolojik bakışıdır. Zaten otoriter yazar, bir nevi “Saturnus”tur. “En eski mitlerde Saturnus, yaratmaya ve yok

etmeye muktedir bir zaman tanrısı olarak tasvir edilir” (Kearney, 2012: 208). Tanrısal, otoriter anlatıcı olan yazar da tasvir anlamında böyle muktedir bir konumdadır.

İlk basımı 1963’te yapılan *Kurtlar Sofrası*’nda antiemperyalist, Kemalist, idealist, sosyalist aydınları konu edinen Attila İlhan, daha çok sosyalizmin etkisinde gelişen toplumcu gerçekçi çizgideki eserleriyle bilinir. Elbette bu sosyalizm İlhan’da yerli bir sosyalizmdir. Ona göre Türkler, kendi koşulları içinde, kendileri ne yapıyorlarsa; sosyalizmi de, aynı şekilde, kendi koşulları içinde, kendileri yapmalıydılar (2005a: 29). İlhan, bu anlayışa uygun olarak çoğu zaman “toplumcu gerçekçi düşüncüyü roman anlayışının merkezine oturtmuştur” (Özher, 2009: 36). Zaten İlhan’ın romanları çoğu zaman tarihsel ve toplumsal olguları konu edinen ideolojik romanlardır. İlhan’ın kendisi Türk romanıyla ilgili olarak “kimsenin ticaret burjuvazisinin montaj sanayiciliğine geçişiyle, ya da tarımsal bölgedeki feodal ilişkilerin kapitalist ilişkiler biçimine dönüşmesiyle ilgilendiği yoktu” (2011c: 144) diyerek romanda toplumsal olanı işlemeye dair görüşünü ortaya koyar. Özellikle “*Kurtlar Sofrası*”dan itibaren tarih olgusu, Attila İlhan romanlarının önemli temalarından birini oluşturmuştur” (Özher, 2009: 155). Elbette İlhan’ın romanda amacı daha çok ideolojik kaygılar ve amaçlar merkezlidir. Ona göre çağdaş Türk romancısı kahramanlarında ve sorunlarında kökenlere, Kurtuluş Savaşı’na, antiemperyalist demokratikleşme sürecinin başlangıcına kadar inme gereksinimini duymalıdır. Romancı bunu duymazsa İlhan’a göre, onun yazdığı tam anlamıyla diyalektik ve gerçekçi bir eser sayılmaz (2011c: 224). Bu anlayış, yazarın ideolojik amacı önelediğini ortaya koymaktadır.

İlhan’ın, *Kurtlar Sofrası*’nı yazma sebebi daha çok ideolojiktir. Ona göre Türkiye Cumhuriyeti Gazi’nin antiemperyalist, laik ve demokratik Müdafaa-i Hukuk doktrini ve Misak-ı Millî temeli üzerine kurulmuştur. Bu temel çağdaş uygarlık seviyesi amacı doğrultusunda korunması gereken devrimci bir tavidir. İkinci Dünya Savaşı ertesinde, savaşın kıtlık ve yokluk ortamında palazlanan ticaret burjuvazisi, sistemle tehlikeli bir flörte başlamış, tam bağımsızlık ilkesini tehlikeye atmış, içeride laikliği hırpalayacak adımlar atılmasını kolaylaştırmıştır (2011c: 204). Hâliyle romanı yazma sebebi, bir aydın yazar misyonu ile bunu ortaya koymak, uyarma ve eğitme görevini yerine getirmektir. Yazarın “Bu kitap ‘Atatürkçü’ bir kitaptır” (İlhan, 2011c: 204) dediği romanda Mahmud, Hüsnü Faik ve Ümid’in çizgisi de ideolojik temele uygundur. İlhan’ın “1920’lerde ‘Atatürkçülük’ yoktur, ‘Anadolu Hareketi’ vardır. İdeolojisi,

‘Müdafaa-i Hukuk Doktrini’; savunma gücü, ‘Kuvay-ı Milliye’ olan, ulusal demokrat bir devrim hareketi!” (İlhan, 2011a: 183) anlayışı genel anlamıyla romana yansımıştır. Zaten *Kurtlar Sofrası*’nda bir taraf emperyalizme, kapitalizme kucağını açan, sistemi tehlikeye düşüren, mafya ve kirli siyaset ile iç içe kesim iken; diğer taraf Kuva-yı Milliye ruhu, Müdafaa-i Hukuk doktrini ile hareket eden, antiemperyalist, Kemalist, ulusalcı, sosyalist kesimdir. İdeolojik karşıtlığa uygun bir zeminde olan tasvirler, Şerif Mardin’in “Daemon” (1991b: 262) konusundaki bakışına uygun, salt kötülük veya iyilik temeline yaslı tasvirlerdir. Çünkü bir taraf bütünüyle uzak, soğuk mesafeden, kart karakterler olarak, diğer taraf aydınlık, sıcak ve yakın mesafeden çizgilerle sunulur. Otoriter yazar, tasvirde ben/biz tarafına karşı her zaman sempatiyi, ötekilere karşı ise antipatiyi öne alan bir tutumun içerisinde. Elbette bu karşıt kutuplara yaslı tasvirlerde, elliler sonrasının çok kutuplu, çatışmalı ortamı da önemli bir etkindir. Çünkü dönem içerisinde bir tarafta CHP ve muhalefet, diğer tarafta ise 1958’de DP tarafından CHP’ye karşı oluşturulmaya çalışılan Vatan Cephesi (Bozarslan, 2015: 309) yer almaktadır. Ayrıca diğer ideolojiler arasında da ciddi kutuplaşmalar mevcuttur.

Kurtlar Sofrası’nda Attila İlhan’ın kastettiği yozlaşma, çürüme, gerileme özellikle “bar” simgesi üzerinden dile getirilmektedir. Bar, her türlü kirin, yukarıdan aşağıya iç içe geçmiş kirli ilişkilerin, kokuşmuşluğun ve memleketteki çürümüşlüğün temel sembolüdür. Yazar, bir bar kızı olan Zehra’nın zihninden “Allahım! İstanbul’un üstünde, gittikçe çürüyen ve kokan, kirli bir gece” (2002: 656) sözlerini geçirir. Zehra’yı bu kirli, çürümüş düzen intihara sürükleyecektir. Bardakiler mafya ve yozlaşmış bir siyaset ile, kompradorlar ve kukla aydınlar ile, kokuşmuşluk ve çürümüşlük ile koyun koyunadırlar. Adeta herkesin eli herkesin cebindedir. İlhan’ın “Emperyalizm mülke çöreklenince, işine gelen (gayr-i millî) bir 'komprador' burjuvazi oluşturuyor” (1998: 27) düşüncesine uygun olarak romanda kompradorlar ön plandadır. Elbette iktidardaki Demokrat Parti bunda baş aktördür. İlhan, dönemle ilgili olarak “Türkiye’yi, bu niyetleri açıkça belli kurtlar sofrasına oturtmak”tan bahseder (İlhan, 2011b: 30). Ona göre bunda baş aktör DP iktidarındır. Bu yüzden dönem ve ortamla doğru orantılı olarak tasvirlerde kasvetli, kirli mekânlar ve pis kokular oldukça dikkat çekicidir. Zihni Keleşoğlu, Asım Taga, Seyit Sabri, Mordohay, İbrahim Cura, Kılçık Nazım, Beygir Kazım, Athena, Gilda, Zehra bu kokuşmuş düzenin önemli temsilcileridirler. Gilda’daki koku bir sembol olarak sadece Gilda’nın değil toplumdaki çürümenin kokusudur.

Çünkü memlekette bireysel menfaatler, siyaset-mafya ilişkileri, adaletsizlik, çürümüşlük inanılmaz boyutlardadır. Bu kirli düzenin karşısında ise Hüsnü Faik, Mahmud, Ümid gibi aydınlar yer almaktadır. Bunlar yazarın ideolojinin birer temsilcisidirler. Hâliyle her iki kutuptaki ana karakterlerin, tematik güç ile karşıt gücün tasvirleri mutlak karşıt tonlara yastır. İdeolojik amaç tasvirde empatiyi, dengeyi, diyalojiyi ortadan kaldırmıştır.

Kurtlar Sofrası'nda ben/biz tarafının (Tematik güç) önemli ideolojik figürlerinden biri Hüsnü Faik'tir. Yazar, onu hep olumlayan bir tutumla ideal çizgilerde betimler. O, "Ben, diyor, asker çocuğuyum. Eski Kuva-yı Milliye'ciyim" (İlhan, 2002: 33) derken de zaten kendi ideolojik kimliğini ortaya koyar. Aynı zamanda o, memleket için bedel ödemiş bir kahramandır. Çünkü Hüsnü Faik, "Mütareke'de *Birlik*'i bir zaman düşman işgali altında çıkarmış, açıkça Ankara Hükümeti'ni desteklemişti"r (2002: 90). Dolayısıyla yazar açısından ideal bir aydın figürüdür. Onun gazetesi "daima Mustafa Kemal Paşa'nın ve Müdafaa-i Hukuk Cemiyeti'nin çizdiği yolda, ateşli bir hâkimiyet-i milliye taraftarı olarak, neşriyat vazifesine devam" (2002: 92) etmiştir. İlginçtir ki İlhan da eserlerinde bir leitmotif olarak Müdafaa-i Hukuk doktrinine sık sık atıfta bulunur. Örneğin ona göre "Müdafaa-i Hukuk Doktrini'nin 'inkılâpçı' çekirdeği, hiç kuşkusuz Gâzi ile etrafındaki 'Solcu Kemalist'lerdi" (2008: 418).

Romanda Hüsnü Faik, hem geçmişte hem şimdide vurgulanan ideal bir kimlik üzerindedir. Yazar, onu hep doğru gördüğü tarafta; onayladığı, tarafı olduğu söylem ve eylemlerle tasvir eder. Yozlaşmanın, çürümenin zirveye çıktığı dönemde Hüsnü Faik, örnek söylem ve eylemlerle sunulur. Örneğin onun "Mustafa Kemal'in söylev ve demeçlerinden, bugün için haizi ehemmiyet olanları neşre başlayacağız" (2002: 417) sözü bunu ortaya koymaktadır. Ayrıca yazar, onu Bastille hakkındaki düşünceler içerisinde de tasvir eder. Yazarın deyişiyle Hüsnü Faik, "kaynağını bilmediği, bir cümleye takılmış: 'Ve bir gün bir gecede, Bastille hak ile yeksan oldu' diye için için tekrarlayıp duruyor" (İlhan, 2002: 158). Bastille, monarşinin zulmünü temsil eden hapishanedir. Zaten bu hapishaneye olan baskın Fransız İhtilali'nin parlama noktasıdır. Dolaylı yoldan yazar memleketi bir monarşi ve hapishaneyle Hüsnü Faik'i ise simgesel anlamda Bastille baskını ve ihtilalle anmaktadır. Böylece o, memleketi monarşiden, karanlıktan kurtaracak bir kahramana dönüşmekte ve öyle tasvire konu olmaktadır. Yazar, benzer bir doğrultuda Hüsnü Faik'i hep mazinin güzel, başarılı sayfalarıyla

anarak da tasvir eder. Bu sayfalardan biri Sakarya Savaşı'dır. Yazar "Kendilerini hem bütün tehlikelere göğüs gerebilecek kadar yenilmez, hem de sonu kestirilemez ihmallerin karşısında askıda hissediyorlar. Hüsnü Faik tekrar, Sakarya öncesini yaşamaya başlıyor" (2002: 163) diyerek ona Sakarya Savaşı'nı tekrar yaşatır. Aslında yazarın vermek istediği mesaj, memleket yine ölüm kalım savaşı içindedir ve yeni bir Sakarya'a ihtiyaç vardır. Dönem ise DP dönemidir. Zaten, Hüsnü Faik, romanda bir montaj örneği olan, Mustafa Kemal'in "hattı müdafaa yoktur, sathı müdafaa vardır. Vatanın her karış toprağı vatandaşın kanıyla ıslanmadıkça terk olunamaz" (2002: 237) sözünü anmaktadır. Hüsnü Faik ise memleketin kurtarıcı adaylarından biridir.

Şerif Mardin'e göre ister dindar ister laik olsun, Türk aydınlarının dünyasını 1950'lerde yeniden bir kültürel kök arayışı kaplamıştır (1991a: 277). Roman tasvirlerinde de bir kök arayışı ve bir köke (geçmiş, Kuva-yı Milliye vs.) sığınma ön plandadır. Örneğin "Hasır masanın gerisindeki Mustafa Kemal, beyaz esvaplar giymişti. Birazdan Franchet d'Esperey'in kumandasında İşgal Kuvvetleri, Türk sancağını selamlayarak, İstanbul'dan çekip gideceklerdi" (2002: 401) bölümünde bunu görmek mümkündür. Başka bir sahnede ise "Hüsnü Faik, bir gece yarısı, Maslak'ta, Kuva-yı Milliye çetelerinin, Yüzbaşı Bennet'i vurduklarını hatırlıyor" (2002: 416). Yüzbaşı, İngiliz işgal kuvvetleri subayıdır. Aslında bütün bunlarla DP dönemi, geriye dönüşlerle işgalle eşleştirilir. Yazar, bir "kök"e sığınmaktadır. Hüsnü Faik de söz konusu çürümüş dönemde bir hürriyet ve mücadele kahramanı olarak ortaya çıkar. Zaten babasıyla aynı çizgidedir. "Yıldız Sarayı'ndaki Müstebidi alaşağı edip, Kanun-u Esasi'yi ilan edebilmek, her şeyden evvel ordudaki genç zabitlerle, Paris'teki hürriyetperver münevverlerin teşrik-i mesai etmelerine bağlıdır" (2002: 605) bölümünde anlatılan kişilerden biri onun babasıdır. Burada Menderes ve Abdülhamid istibdatı aynılaştırırken, baba ve oğul, onlara karşı mücadelede iki kahraman olarak aynılaştır. Bu, Attila İlhan'ın "Gelenekçilik, Batı karşıtlığı ve şariatçılık akımları, en parlak dönemlerini II. Abdülhamit zamanında, devletin resmi ideolojisi hâline gelerek yaşamışlardı" (2005: 76) inancına uygun bir yaklaşımdır. Yazar için dönemin Abdülhamit'i Menderes'tir. Zaten 1950'ler sonrası oldukça gerilimli bir dönemdir. Dönem içinde, CHP ve kendini Atatürk'ün mirasının bekçisi olarak gören ordu, ülkenin İslamlaştırılması olarak algıladıkları bu manzaraya şiddetle tepki gösterir (White, 2016: 384).

Romanda da gerilimli bir ortam görülmektedir. Hüsni Faik, dönem içerisinde Atatürk mirasçısı olarak yönetim ve istibdat karşısında hürriyetperver bir kimlikle tasvire konu olmaktadır. Hüsni Faik'in babasına göre "memlekette meşrutiyeti de, cumhuriyeti de tahakkuk ettiren, askerlerdir. Bu adamlar diktatörlük temayüllerini millete cebren kabul ettirmekte ısrar ederlerse, hiç şüphesiz demokrasiyi de askerler tahakkuk ettirecektir" (2002: 614). Devamında ise Hüsni Faik "Ne de olsa, diyor Mahmud, ne de olsa! Aydınların da bu sorumluluğu duymaları, mücadeleye katılmaları gerekir. İşçilerin, köylülerin de hatta." (2002: 614) demektedir. Bu, İlhan'ın aydına yüklediği misyona da uygundur. Jale Parla'nın, Türkiye'de yazar figürünün her zaman aydın figürünün bir türevi olarak görüldüğüne dair tespiti (2018b: 9) İlhan'ın bu romanı için de geçerlidir. Çünkü o, bir otoriter yazar, aydın figürüyle hareket etmektedir. İlhan, Türk solunun gündelik basındaki borazanları "komprador" lâfını bilmezken, bunu *Kurtlar Sofrası*'nda dile getirdiğini söyler (2011d: 294). İlhan'ın dile getirdiği düşünce, Parla'nın dile getirdiği durumdur. Bir aydın olarak hareket eden yazarın, bir aydın olan Hüsni Faik'e dair tasvirleri tamamen olumlu, sempattir. Dolayısıyla zemini ideolojik olan romanda tasvir açısından mücadelecî, fedakâr, kahraman, gerektiğinde bedel ödeyebilen, hürriyet aşığı, istibdât düşmanı bir Hüsni Faik portresi ortaya çıkar.

Kurtlar Sofrası'ndaki Mahmud Ersoy, anlatıcı tarafından Hüsni Faik ile benzer çizgilerde tasvire konu edilmektedir. Lüks evlerde yaşayan kompradorlardan farklı olarak oldukça sade bir evde yaşamaktadır. Romanın "Mahmud'un odası küçük, basit ve sade; yere, divanın üzerine birer seccade uydurulmuş. Bir yazıhane. Duvarın birini boydan boya yemiş, ucuz bir kitaplık. Köşede, kendine göre bir ışık ve gölge düzenine girmiş, kalpaklı bir Mustafa Kemal büstü" (2002: 298) bölümünde bu görülmektedir. O, sineklerle değil bataklık ile ilgilenen bir gazeteci, mücadele adamıdır. O da Hüsni Faik gibi bir asker çocuğu, eski bir Kuva-yı Milliye'cidir (2002: 89). Ayrıca ülkeye dair ideallere adanmıştır. Onun en büyük ideali "kısa zamanda cumhuriyete aleyhtar kuvvetleri ifna edip rejimi demokrasiye götürmek (...) Devletçilik prensibini, içtimai adalet ve demokrasiyi, topyekun gerçekleştirebilecek sosyalist bir metot olarak ortaya atmak"tır (2002: 162). Görüldüğü gibi o da Hüsni Faik ile ortak bir amaca, geçmişe, ideale sahiptir. Ayrıca Mahmud, "Mustafa Kemal'in İnkılap Teorisi" (2002: 298) adında bir kitap üzerinde çalışmaktadır. Söz konusu kitap, inkılâbı tamamlama projesidir. Bu yüzden "hepimizi bunaltan, yarım bırakılmış inkılâbın çocukları olmak (...) Ben,

boyuma bakmadan ve gücümü hesaplamadan, inkılâbı bütün cephelerde nasıl yürütebileceğimizi araştırıyorum” (2002: 300) demektedir.

Şüphesiz ki Mahmud Ersoy; Kemalist, ulusalcı, sosyalist kimliğiyle yazarın sözcüsü konumundadır. Tasvire hep bu çizgiyle konu olmaktadır. Ümid’in dilinden “bu adamın, şimdiye kadar karşıma çıkmış olanlar gibi, dışarıdan yani Amerika’dan, İngiltere’den ya da Sovyetler Birliği’nden söz açmaksızın, yüzde yüz içeriden ve kendi başına bir kurtuluş kapısı aramasını yadırgadım.” (2002: 300) şeklinde tasvir edilir. Millî ve yerli bir kişilik, sıkı bir Mustafa Kemal takipçisi ve hayranıdır. Ona göre Mustafa Kemal “Saray’a ve onunla işbirliği hâlinde olan milletlerarası emperyalizme karşı, ümitsiz, kanlı, fakat azimli bir ihtilal hazırlayıp başaran; arkası sıra, milletin sosyal yüzünü kökünden değiştirecek, radikal inkılapları yöneten bir aksiyon adamı, bir inkılap çocuğu”dur (2002: 301). Mahmud Ersoy da aynı ideolojik çizgidedir. Yazar, Ümid’in okuduğu notlarda onu, “farkında olmaksızın, Müdafaa-i Hukuk Cemiyeti karakterinde, bir komita düşünüyordu. Sonraları bu komita, belki siyasi bir parti olacaktı: İnkılapçı, Halkçı, Cumhuriyetçi” (2002: 458) bölümündeki gibi oldukça idealist bir kimlikle sunulur. Mahmud, “köylülerin, işçilerin, dar gelirlielerin ve namuslu aydınların birliğini ve memleketin sosyal düzenini, bu birliğin tarihi ihtiyaçlarına göre düzenlemeyi” (2002: 459) amaç edinmektedir. Ayrıca “bir bakıma Mustafa Kemal’in yanı başındayım” (2002: 49) demektedir. Kısaca yazar, roman boyunca Mahmud’u da inkılapçı, emperyalizm karşıtı, bir aksiyon adamı, bir devrimci, sade bir yaşamın temsilcisi, cesur, dosdoğru, namuslu, gerektiğinde canıyla bedel ödeyen bir sosyalist olarak tasvir eder. Yazarın Mahmud’a dair tasvirleri hep olumlu çizgilerde, taraflı, tek tipliliğe çıkan öznel tasvirlerdir.

Kurtlar Sofrası’nda Ümid; değişim ve dönüşüm sonrası Hüsnü Faik ve Mahmud gibi olumlu, ideal bir kişiliğe bürünür. “Karnında rezil bir öğürme istidadı olarak dolaşıp duran sancı; git git, şiddetli bir ishal sancısı hâlinde soysuzlaştı. Keskin, her an yer ve yön değiştiren” (2002: 558) bölümünde aktarıldığı gibi oldukça sancılı bir sürecin sonunda arınır, ideal bir insana dönüşür. O da artık aydınlanma sonrasında “bütün kapılarını lodosa açmış; gözler ağırlı ve büyük, geçen yılın bu aylarını, yani en Kuvayı Milliyeci günlerini yaşıyor”dur (2002: 305). Yazar, olumlu kişiliklerin hepsini bir leitmotif olan Kuvayı Milliye üzerinde birleştirir. Mahmud’un yol göstericiliğinde aydınlanan Ümid, arkadaşı Gianna ile benzer bir kimliğe bürünür. Gianna, ona “babam

faşistti. Ortalık karışır karışmaz İsviçre'ye kaçmak istedi. Ya İtalya, ya babam diye düşündüm, onu ben ihbar ettim” (2002: 550) demiştir. Babasıyla vatanı arasındaki ikilemde vatanını seçmiştir. Aynı şeyi Ümid de kendi babası üzerinden gerçekleştirir. Onun sayesinde Mahmud’un cinayeti, Mahmud’un peşinde olduğu kirli düzen ortaya serilir. Ümid, değişim sonrasında Mahmud’un bir sözünü hep hatırlar. Bu, “memleket bir kurtlar sofrasına döndü mü, isyan haktır” (2002: 680) sözüdür. Dolayısıyla Mahmud ile benzer bir kimlik ve kişiliğe sahiptir. O da fedakâr, vatansever, Kemalist bir çizgidedir. Özellikle aydınlanma sonrasında hep olumlu özelliklerle tasvire konu olur. Şüphesiz ki *Kurtlar Sofrası* Attila İlhan’ın Kemalist, ulusalcı, sosyalist, antiemperyalist çizgide ideolojik bir romanıdır. Yazarın ben/biz tarafında kurguladığı bütün kişileri bu ideolojik çizgidedir. Bu, bir bakıma “karakter yaratma yerine, karakterini yaratma” (Yücel, 2011: 80) anlayışıdır. Ben/biz ve ötekiler bu anlayışın ürünüdür. Örneğin ötekiler bar, kokuşmuşluk ve çürümüşlük ile tasvir edilir. Örneğin bir öteki olarak Beygir Kazım’ın bir beygirden farkı yoktur, aşağılıktır. Ben/biz ise tam tersine kokuşmuşluğun, çürümüşlüğün uzağındadır. Onlar hep olumlu özelliklerle tasvir edilir.

3. 1. 3. Büyük Anlatıların Büyük Kahramanları

“Büyük anlatı”, Lyotard’ın *Postmodern Durum*’da (2013) modernizme ve ideolojilere meşru bir arka plan sağlayan bütün üst söylemler, düşünceler için kullandığı bir terimdir. Bilim, akıl, mutlak hakikat, evrensellik, ilerleme, özgürlük, rasyonalizm gibi aydınlanma ideallerinin tümü birer büyük anlatıdır. Aydınlanma için bunlar birer otoritedir. İdeolojiler, kuramlar yine birer büyük anlatıdır. Büyük anlatılar genel geçer kabul edilen hazır çerçeveler gibidir. Çünkü onların temelinde tek ve mutlak bir hakikat, her dönem ve herkes için genel geçer bir anlam iddiası yer almaktadır. Büyük anlatıların zemini evrensel düzeyde kabul görmüş dinlerin, tarihin, kuramların, ideolojilerin yaslandığı güçlü bir zemindir. Derrida, buna metafizik demektedir (2020: 60). Bu aynı zamanda bir merkez anlatı inşasıdır. Böylece merkezin dışındaki her şeye merkezden bakılmakta, her şey bu merkeze göre değerlendirilmektedir. Ayrıca büyük anlatılar belli kanonik söylemlere sahip anlatılardır. Dolayısıyla belli standartlar dayatan bütün kanonik metinler, büyük anlatılara yaslı metinlerdir. Bu anlatılar aynı zamanda bireylerin, grupların, ulusların amaçlarına, kimliğine şekil veren anlatılardır. Çünkü söz konusu anlatılar aşılacak istenen hakikatlerin, anlamın, ideallerin anlatılarıdır. Millî edebiyat sonrasında inşa edilmeye çalışılan büyük ulusal anlatı böylesi bir konumdadır.

Dolayısıyla vurgulanan anlatılara yaslanan metinlerin kahramanı büyük idealler, hedefler, amaçlar uğruna didinen büyük kahramandır. Onun büyük idealleri, büyük yolculukları, büyük hedefleri söz konusudur. O, bu idealler için her şeyi göze alabilen, antikahraman özelliklerini üzerinde taşımayan ideal kahramandır.

Mutlak otorite konumuna çıkarılan büyük anlatılardan mülhem metinlerde yazar da metin üzerinde mutlak otoritedir, mutlak tanrısal anlatıcıdır. Nasıl ki akıl ve bilimin önüne büyük amaçlar, hedefler, idealler konulduysa; edebiyat ve sanatın önüne benzer amaç ve hedefler konulmuştur. Çünkü “ciddi sanat eserlerinin önemli bir ahlaki içeriği cisimleştirmesi gerektiğine” (Shiner, 2020: 312) dair bir beklenti bu alanların da sırtına bindirildi. Bunu, merkezinde büyük anlatıların olduğu eserde yapacak olan kişi sanatçıydı, yazardı. Yazar, bu durumda bir otoritedir. Böylece kahraman da otoriter yazar tarafından ideal özellikler, büyük amaçlar ve hedeflerle donatılmış kahraman olmaktadır. Sonuçta bu kahraman, kurguda, vaka işleyişinde yazarın gözü kulağı konumundadır. Yazar, ahlakî içeriği, idealleri, anlamı onun üzerinden cisimleştirir. Bu yüzden, anlamı taşıyan, yazarın kendi sözünü emanet ettiği kahramana karşı çoğu zaman tarafsızlık yitirilebilmektedir. Dolayısıyla yazar, kahramanı en ideal şekilde tasvir etmekte, sık sık metni keserek onun hakkında okuru bilgilendirmekte ve onun aracılığıyla okuru etkilemeye, yönlendirmeye çalışmaktadır. Ayrıca yazar, sık sık araya girerek onun hakkındaki düşüncelerini ifade etmektedir. Örneğin “Homeros ‘yiğit’, ‘becerikli’, ‘takdire şayan’ ve ‘bilge’ Odysseus’a dair yargımızın yeterince olumlu olmasını temin etmek için kasten ve bariz bir şekilde araya girer” (Booth, 2012: 17). Bu durumda da yazar büyük oranda taraflı olmaktadır.

Özellikle büyük anlatılar üzerine inşa edilen eserlerde, ideal kahramanı çizme noktasında tasvir önemlidir. Bu eserlerde çoğu zaman kahraman, yüce-aşağı (tematik güç-karşıt güç) karşıtlığı içerisinde çizildiği için tasvir, iki tarafın ortaya konmasında önemli bir öge olmaktadır. Büyük anlatılar doğrultusunda inşa edilen kahraman, bu sınıflandırmada, yüksek, yüce, güçlü, güzel, iyi, üstün olarak tasvir edilir. Burada “bedene estetik ve pozitif bir değer kazandırılması” (Bahtin, 2005: 74) önemsenir. Kahramanı gerek ruhsal gerek fiziksel tasvir noktasında yazar, “keskin ve emin hatlar çizer” (Lukacs, 2017: 42). Çünkü söz konusu olan; büyük amaçların, projelerin, hedeflerin, ideallerin kahramanlarıdır. Yazarlar tarafından topluma birer ideal örneklik olarak kurgulanmışlardır. Onlarda zekâ, fiziksel heybet, büyüklük ve güç bir aradadır.

“Burada ‘büyüklük’ ve ‘güç’ kavramları başlı başına bir değer teşkil ederken, güçlü ve iyi olmak birbirinden ayırt edilemeyecek oranda bütünleştirilir” (Onur İnce, 2010: 19). Bu kahramanlar, büyük yolculuklarında büyük amaçlara doğru ilerlerken sık sık zorlu imtihanlarla yüz yüze kalırlar ama geri adım atmayı düşünmezler. Din, ideoloji, “devlet ve toplum yararına hayatlarını feda etmek” (Aksakal, 2015: 220) onlarda başat bir özelliktir. Mutlak bir otorite olan yazar tarafından kurgulanmış bu kişilerde psikolojik derinliğe fazlaca girilmez. Onlarda modern bireyin bunalımı gibi iç çatışmalar pek görülmez. Çünkü onların, bireysel amaçları aşan daha yüce amaçları vardır.

İncelemeye konu edilen *Yaban*, *Ankara*, *Ateş Yılları* ve *Kurtlar Sofrası*’nda büyük anlatılara uygun bir çizgide, ideal/mitik kişilik olarak ele alınan ve insanüstü özelliklerle tasvire konu edilen bir kahraman, Mustafa Kemal Atatürk’tür. Cumhuriyet öncesi ve sonrasının önemli bir figürü olan “Atatürk etrafındaki kişi kültü, 20. yüzyıldaki benzerleri arasında en uzun ömürlüsüdür” (Zürcher, 2005: 253). Bu kült, yer yer dinsel bir kimlik kazanmıştır. Bu kimliği romanlarında ortaya koyan yazarlar, “Atatürk’ü ülkenin kurtarıcısı ve yeni Türkiye’nin yaratıcısı olarak sunacaktır. Cumhuriyet elitinin etrafında birleştirileceği, saygın, hatta tapılan bir kurtarıcı (halaskar) ve lider imajı” (Zürcher, 2005: 255) romanlarda sergilenecektir. Tasvirlerde Mustafa Kemal, hem fiziksel hem de ruhsal, zihinsel açıdan mükemmel bir kişilik olarak sunulacaktır. Yazarlar tasvirlerde taraflı, öznel duygu ve düşüncelerini bütünüyle hissettireceklerdir. Bu tasvirler bazen yazarların romanlardaki sözcüleri, bazen doğrudan yazar tarafından gerçekleştirilecektir.

Yaban’da, çoğu zaman Mustafa Kemal; anılan çizgide tanrısal, kutsal bir statüde tasvire konu edilir. Zaten Yakup Kadri’nin kendisi için de durum böyledir. Ona göre “onun kahramanlığı, Promete’nin uluhuyeti gibi sırf akıldan, zekadan, ruhtan gelen insani bir kahramanlıktı” (Karaosmanoğlu, 1991: 62). Yazarın bu düşüncesi romanda Ahmet Celal aracılığıyla ortaya konmaktadır. Söz konusu tasvirlerden biri “Havada Milletin hâkimiyeti sözü bir vahiy gibi dolaşıyor. Gelip, beni, bu inzivada uyandırıyor. Türkiye’nin karanlık semasında Mustafa Kemal adı bir şafak yıldızı gibi parlıyor.” (Karaosmanoğlu, 2005: 75) şeklindedir. Ayrıca Mustafa Kemal ve İsmet İnönü, “vatanın karanlık göğsünde parlayan bu iki yıldız” (2005: 92) olarak tasvir edilirler. Bu bölümlerde vahiy, yıldız gibi göksel kavramlar oldukça dikkat çekicidir. Bu kavramlarla ona uhrevi, yüce vasıflar yüklenir. Ulusal kültür, kimlik ve hafızanın inşasında ulusal

semboller, kahramanlar oldukça önemlidir. Bu yüzden kahramana olabilecek en ideal özellikler yüklenir. Mustafa Kemal’e dair tasvirlerde de bu görülmektedir.

Atatürk adlı eserinde “O, yiğitlerin en yiğidi, dâhilerin en dâhisi, inkılapçıların en inkılapçısı ve devlet adamlarının en mükemmeli idi” (1991: 39) diyen Y. Kadri’nin övgü dolu düşünceleri, Ahmet Celal’in düşünceleri ile bütünüyle örtüşmektedir. Bir başka bölümde ise Atatürk; çoban-sürü ilişkisi üzerinden tasvire konu edilmektedir. Ahmet Celal, bu bölümde “Çoban, Ankara’nın yalçın kayası üstünden sesleniyor, sürüyü toplamaya çalışıyor. Sana selam, ey mübarek çoban; gazan mübarek olsun!” (2005: 109) diyerek duygu ve düşüncelerini dile dökmektedir. İlerleyen bölümlerde yazar, Ahmet Celal vasıtasıyla tasvirin dozunu daha da artırır. Ahmet Celal’in ağzından “Gidip yakından görmek için delice bir arzuyla tutuşuyorum. Bir Kâbe gibi cepheye gitmek ve onun çadırı etrafını tavaf etmek istiyorum.” (2005: 141) sözleri dökülür. Bu bölümde Mustafa Kemal kutsal, tanrısal bir figüre dönüştürülür. Dikkat edilirse Kemalizm’e adanmış, onu benimsemiş yazarların tasvirleri, ideolojik tutuma uygun bir şekilde ortaya çıkmaktadır. Bu tasvirlerde Mustafa Kemal portresi fiziksel mükemmellikle, uhrevi ve tanrısal özelliklerle bezenmiş bir portre olmaktadır. Zaten yazar ve yazarın kaleminden çıkan metin bir ideolojiye yaslanıyorsa, o ideoloji, anlatım tekniğini, neyin nasıl anlatılacağını bir şekilde etkileyecektir. Ayrıca tasvirlerde herhangi bir insani zaaf yer almamaktadır. Adeta insanın; artıları ve eksileri, siyahları ve beyazları, güçlü iradesi ve zaaflarıyla insan olduğuna dair gerçeklik, insanın doğası, ideolojik tutum gerekçesiyle göz ardı edilmektedir. Dolayısıyla tasvirler sınırlandırılmış özellikleri barındıran tek tip, tek renkli tasvirler olarak göze çarpmaktadır. Bu noktada “var olan renklidir” (Huxley, 2003: 63) anlamında bir diyaloji göz ardı edilmektedir.

Yakup Kadri’nin; Kemalist edebiyat kanonunun bir örneği olan *Ankara*’sı, büyük anlatılar çizgisinde Atatürk’ü ele alan diğer bir romandır. Kanonlaşma aslında bir çerçeve, ideolojik bir şablon çizimidir. Sonuçta her kanonun kendine has ölçüleri, çizgileri, içeriye aldıkları, dışarıda bıraktıkları vardır. Tasvirde de kanonik tutumda sunulana, tanıtılana dair kimi özellikler içeri alınırken, kimi özellikler dışarıda bırakılır. İçeri alınan özellikler genellikle ideal, üstün özelliklerdir. Örneğin *Ankara*’da Atatürk “Üzerinde nefli bir avcı kostümü vardı. Bir gümüşî kalpak, gür ve uçları yukarıya doğru kıvrık kaşlarının hizasına kadar iniyordu. Bütün bir ırkın asaletini taşıyan, uzun parmaklı, güzel elleri bir kehribar tesbihle oynuyordu” (Karaosmanoğlu, 2018: 85)

şeklinde tasvire konu edilir. İşin ilginç Yakup Kadri, bir yazısında da “Yüzü (...) bir tunç parçası üzerine oyulmuş bir eski madalyonu andırır (...) vücudunun kımıldanışları genç bir parsın kımıldanışları gibi (...) İnce, uzun parmaklı elleri durmadan iri taneli bir kehribar tespihle oynuyor” (Karaosmanoğlu, 1990: 65) şeklinde benzer bir tasvire başvurmaktadır. Aslında yazar, romanda büyük anlatılar çizgisindeki her kahramanı bu tonlarda tasvir etmektedir. Zaten sözü edilen anlatılarda olaylar genel olarak büyük ideallerin kahramanlarının etrafında döner.

Büyük anlamların, ideallerin, fiziksel ve ahlaki üstünlüklerin üzerinde cisimleştirildiği kahramanların tasviri, anılan çerçeveye uygun çizilir. Örneğin *Ankara*’da yazar, yozlaşma öncesinde Hakkı Bey’i de, Atatürk tasvirine benzer şekilde sunuverir. Selma Hanım’ın gözünden “Onu seyrederken, adeta, destani bir rüyaya dalmış gibiydi. Genç binbaşının belindeki kayışa, ayaklarındaki çizmelere bir *trofe*’nin parçaları gibi bakıyordu ve duvarın boz sathı üstünde onun narin silueti bir ok yayının kaykılıp gerilişlerini resmediyordu” (2018: 83) şeklinde tasvir edilir. O, Selma Hanım için bir hayranlık figürü, ideal erkektir. Örneğin Hakkı Bey İzmir’den, cepheden dönerken Selma Hanım’ın duygularıyla “Çehresi bir tunç rengi bağlamıştı. Bütün vücudu, çelikten daha sağlam, daha çevik bir maddeden yoğrulmuş gibi görünüyordu. Kumral bıyıkları biraz uzunca bırakılmış, dudaklarının keskin çizgisine cengâverce bir ifade veriyordu.” (2018: 97) şeklinde tasvir edilir. Zaten Selma Hanım’ın aradığı kahraman tipi eril, cesur, Kemalizm’e ve yeni Ankara/Türkiye davasına adanmış kahramandır. Yazar, büyük anlatısına uygun bir çizgide olan herkesi her yönüyle ideal tonlarda tasvir etmektedir. Buna uygun olarak romanda, kıyafetinden fiziksel özelliklerine kadar bütünüyle taraflı, sempatik tasvirlerle konu edilen bir Mustafa Kemal portresi ortaya çıkmaktadır. Bunu özellikle Kemalist çizgideki yazarlar, bir hazır çerçeve gibi çokça gerçekleştirirler. Yakup Kadri, *Kadro* dergisinin önemli bir figürü olarak bu çizgidedir. *Ankara*’daki tasvirler, yazarın sahip olduğu ideolojik zeminle doğru orantılıdır. Aşağıdaki tasvir de bu doğrultudadır:

“En göze çarpan hususiyetleri, alında, gözyuvasında ve çenede toplanmıştı. Bu alın, çok geniş olmamakla beraber, eski Yunan heykeltıraşlarına bir genç Tanrı kafası örneği olacak derecede düzgün, ahenkli ve yontulmuş idi. Göz oyukları çukur değildi, fakat bakışlarının derinden, çok derinden gelen bir hâli vardı. Ve bütün yüzün enerjisi çenede toplanmış gibiydi. Bu kuvvetli, bu sert çene, kendi gücünden emin bir yumruk gibi hafifçe öne doğru uzanıyordu” (Karaosmanoğlu, 2018: 172).

Yakup Kadri'nin, *Ankara*'da, ondaki bütün unsurlara özel anlamlar biçmektedir. Onda beden dâhil her öğeyi, ideolojik söyleme konu etmektedir. Van Dijk'e göre hayranlık, övgü, küçültme, suçlama ve söylemin diğer pek çok işlevi, ideolojik inançlara inkâr edilemeyecek şekilde işaret edebilir (2019: 304). Yazardaki hayranlık ve övgü de onun ideolojik bakışına işaret etmektedir. "Onun mayası, öbür insanlarınkinden büsbütün başka bir cevherle yoğrulmuş gibiydi. Ne derisi bizim derimize, ne saçları bizim saçlarımıza benziyordu" (2018: 196) şeklindeki tasvir bütününü, izaha konu edilen çerçeveye oturmaktadır. "İktidarın bedende tecelli etmesinden" (Vigarello, 2008: 327) dolayı buradaki benzersizlik sadece beden üzerinden okunabilecek bir benzersizlik değildir. Zaten daha sonra yazar, "mucize" kavramını da kullanacaktır. "Mucize" onun fiziksel ve ruhsal benzersizliğine, getirdiği yeniliğe, değişime, dönüşüme yönelik bir kavramdır. Yazar, "Onda şimdi, som altın külçesinden yapılmış bir heykelin ağırlığı ve mehabeti vardı. Fakat aynı ebedi gençlik soluğu o çelikten adam gibi, bu som altından heykeli de canlandırıyor gibiydi." (2018: 196) diyerek aynı doğrultuda tasvire devam eder. O, Türk namını taşıyan bir 'mucize adam'dır (2018: 173). Böylece Y. Kadri; Mustafa Kemal'i bütün yönleriyle olağanüstü özelliklerle donatmakta, bir tanrısal figüre dönüştürmekte ve öyle tasvire konu edinmektedir. Zaten bu, bir vahiy sülubuyla sunulan "Bundan dört yıl evvel yüzünü gördüğü ve sesini işittiği Tanrı, aydınlığa, ol! demişti; aydınlık oluyordu. Suyu ol! demişti, su oluyordu ve 'Suların arasında Levh olsun' demişti. Levh, meydana gelmişti ve 'tohum verir nebatı ve yeryüzünde tohumu kendisinden olarak cinsine göre yemiş veren ağaçlar husule gelsin' demiş ve 'tohumun cinsinden türlü ağaçlar bitmişti.'" (2018: 174) bölümünde açıkça ortaya konmaktadır. Böylece Mustafa Kemal bütününü tanrısal bir statüye çıkarılır, adeta insani olandan çıkarılır. Şüphesiz ki bunun en temel sebebi yazarın Kemalist kimliğidir. Tasvirler, kanonik ölçütlere de uygun bir tasvirlerdir. Sonuçta tasvirde kimi şeyler içeri alınırken, kimi şeyler (zaaflar vs.) dışarıda bırakılmaktadır. Böylece hayranlık duygusunun hâkim olduğu taraflı, insan doğasını göz ardı eden tasvirler ortaya çıkmaktadır.

Hasan İ. Dinamo'nun, ilk basımı 1968'de olan *Ateş Yılları*; Mustafa Kemal'i, büyük anlatılara uygun bir şekilde konu edinen, tasvir eden diğer bir romandır. *TKP, Aydınlar ve Anılar*'da "Mustafa Kemal, bütün kapitalist ülkelere kafa tutan deha sahibi, yürekli bir askardı" (Dinamo, 1989: 61) diyen yazar, bu inancına uygun olarak romanda onu, hep olumlu tasvirlerle konu eder. Mustafa Kemal, romanda daha çok Müeyyet'in

hisleriyle tasvire konu edilir. Bu tasvirlerden biri “şimşek gibi hızlı bir zaman parçası içinde Mustafa Kemal Paşa’nın parlak, çelik mavisi gözlerini tam ruhunun derinliklerinde duyar gibi oldu.” (Dinamo, 1968: 14) şeklindedir. Burada da bir roman kişisinden ziyade bir hayranlık portresi olarak tasvir edilmektedir. Yazar başka bir bölümde ise yine Müeyyet’in hisleriyle onu, “Tam bir erkek güzeli. Hem de her yanıyla güçlü bir erkek güzeli. Genç de! Zaten annem deyip durmaz mı, erkekte yaş aranmaz diye. İşte, benim şimdiye dek gördüğüm gerçek erkek! (...) hem paşa, hem de kahraman!” (1968: 15) şeklinde ortaya koyar. Oysaki aynı romanda yazar, Enver Paşa’yı bir antikahraman özelliğinde kısmen efemine çizgilerle çizmektedir. Başka bir bölümde Müeyyet, kardeşi Selami’ye “Sus be! O bizim gibi zavallılara bakar mı ki? Yıldız gibi bir adam. Ona bütün memleketin kızları âşık olur” (1968: 35) diyerek Mustafa Kemal’i oldukça yüce bir boyutta tasvir eder. Yıldız sembolü üzerinden erişilmezliği de ortaya konur. Aslında bunlar doğrudan yazarın düşünceleridir. Müeyyet, sadece bir sözcüdü. Bir başka bölümde ise Müeyyet’in “Ben, erkek olarak yalnız onu düşünüyorum. Bütün öteki erkekler, bin türlü güçlerine, yeteneklerine karşın bence birer erkek müsveddesinden başka bir şey değildirler” (1968: 542) demektir. Onun, dolayısıyla yazarın gözünden diğer erkekler onun yanında sadece birer erkek müsveddesidirler. Bütün bunlarda yazarın Mustafa Kemal’i nasıl insanüstü özelliklerde, bir hayranlık figürü olarak tasvire konu edindiği görülmektedir.

Kurtlar Sofrası, Mustafa Kemal’i büyük anlatılar çizgisinde tasvir eden diğer bir roman olarak ön plana çıkar. Attila İlhan, bu romanı ideolojik gayelerle kaleme aldığını dile getirir. Romanda Mustafa Kemal en önemli ideolojik figür olarak tasvir edilir. Bu tasvirlerden biri “Mustafa Kemal bir savaştan ötekine giriyordu. Çelik rengi gözlerini, çıplak bir bozkır gökyüzüne uçurmuştu” (İlhan, 2002: 90) şeklindedir. Bakışın etkili oluşunu, gücü vs. sembolize eden çelik ifadesi dikkat çekicidir. Bu, kahramanı diğerlerinden ayırt eden bir ifadedir. İlhan’a göre onun inşa ettiği Müdafaa-i Hukuk doktrini kesinlikle laik, demokratik ve emperyalizme karşıdır (1998: 79). Onun bu düşüncesi romandaki Mustafa Kemal tasvirlerine yansır. Yazar da onu, Mahmud’un zihninden bir antiemperyalist olarak tasvir eder. Mustafa Kemal, onun zihninden “heyet-i umumiyyemizde, heyet-i milliyemizce, bizi mahvetmek isteyen emperyalizme karşı ve bizi yutmak isteyen kapitalizme karşı, heyet-i milliyeye mücadeleyi caiz gören bir mesleği takib eden insanlarız.” (2002: 311) sözleriyle geçer. Diğer bir bölümde ise

“Gazi Mustafa Kemal, bir cephe dönüşü yorgunluğuna, tozlu gri bir pelerin gibi sarınmış, çizgilerle dolu alnında, çentikli bir çelik parıltısıyla” (2002: 608) tasvire konu olur. Bir leitmotif özelliği taşıyan “çelik” ifadesi burada da dikkati çekmektedir. Bu ifade çoğu zaman ondaki kahramanlığı, gücü, etkili ve büyüleyici bakışı vb. özellikleri yansıtmak amacıyla tasvirde kullanılmaktadır. Yine bu romanda da ona dair bir zaaf tasvire konu olmaz. Tasvirler bütünüyle tarafını belli eden tasvirlerdir.

Zeyno’nun Oğlu (2019, 2.bs.) ise büyük anlatılara uygun olarak, yüce ırk çizgisinde Türk karakterleri konu edinen bir romandır. Halide Edip, romanı keskin bir ben/biz ve ötekiler karşıtlığı üzerine inşa eder. İlk basımı 1928’de olan roman, Şeyh Sait İsyanı’nı da konu edinen, Kemalist çizgide, ulusal anlatıya uygun bir roman olarak dikkati çeker. Bu yüzden kişiler de ideolojilerin, katı ve dogmatik (Örs, 2012: 11) oluşuna uygun katı karşıtlıklarla kurgulanmıştır. Yazar, adeta bir tarafa gündüzü (tematik güç), diğer tarafa ise geceyi (karşıt güç) koymaktadır. Tasvirlerde ben/biz hep yüce bir ırkın özellikleri ile iç içe tasvir edilmektedir. Bunda dönemin yükselişte olan ulusalcı, milliyetçi tutumun etkisi göz ardı edilemez. Zaten Eagleton’ın tabiriyle edebiyat yapıtları gizemli yollarla gökten inmedikleri için basit bir biçimde yazarlarının psikolojisiyle açıklanamazlar (2019: 20). Tasvirler bu durumdan etkilenmektedir. Jameson, buna “siyasal bilinçdışı” der (2011). Siyasal bilinçdışı kendisini öyle ya da böyle dışa vurmaktadır. Romanda fiziksel olarak ben/biz tarafının bütün kişileri güzel, yakışıklı, güçlü, çekici kişilerdir. Tasvirlerde bal rengi, mavi veya yeşil gözler, yüzde simetrik uzuvlar göze çarpmaktadır. Ayrıca erken Cumhuriyet dönemi malumat-ı vataniye kitaplarının ana konularının sağlam beden, akıl, ruh gibi eksenlerde oluşu da dikkate değerdir (Üstel, 2009: 176). Yazarın ve dönemin ideolojik zemininde, tarafı tutulan kişiler fiziksel, ruhsal ve ahlaki üstünlüklerle tasvire konu edilmiştir. Zeyno, Hasan, Mazlume, Haso Çocuk, Şaban, Saffet hep bu üstünlüklerle çizilmişlerdir.

Halide Edip, tasvirde özellikle güç ve kuvvetle ilgili olarak çelik/kavi kolları sık sık kullanmaktadır. Örneğin Kürt Zeyno’nun zihninden Hasan, “Diyarbakır’ı muazzam bir alev gibi saran sıcak ve beyaz gecede, karargâhın damında Hasan’ın çelik kollarının kendini sardığı ânı tekrar yaşıyordu” (2019: 61) şeklinde çelik kollarla tasvir edilmektedir. Aynı Hasan, bu kadını hamile bıraktıktan sonra çekip gitmiş ve yıllarca arkasına dönüp bakmamıştır. Oysaki yazar Hasan’ı çelik kollar, bal rengi gözlerle tamamen olumlu ve taraflı bir şekilde tasvir etmektedir. Şüphesiz ki bunun temel sebebi

yazarın milliyetçilikten kaynaklı ideolojik, siyasi bakışıdır. Çünkü “siyasal bedenin temsilinde hangi bedenin ya da failin veyahut bedenin hangi ayrıcalıklı organının temsil yetkisini haiz kılındığı da ayrıca önem arz eder” (Köse, 2014: 14). Yazar da beden ve uzuvlarda bunu gözetir. Beden burada ideolojik anlamda bir kod, bir imaj taşıyıcısına, bir modele dönüşür. Bu modelde kimi öğeler içeri alınırken, olumsuz öğeler dışarıda bırakılır. Bu, bir bakıma beden üzerinde iktidar kurulmasıdır. Romanda da ideolojik bakış, Hasan’daki olumlu özellikleri yüceltirken, ondaki kusurları görmezden gelir. Yazar, ötekilere karşı asla bu tutumu sergilemez. Yine devamında yazar Hasan’ı “O’nun tunç gibi yanmış boynunun yarısı ve göğsü, bir çocuk kadar beyaz ve nazikti; kestane rengi saçları ipek gibi yumuşaktı ve teması kadar, kokusu taze yeni açmış yonca tarlalarını hatırlatırdı” (2019: 65) şeklinde cezbedici, hayranlık uyandırıcı fiziksel özelliklerde sunar. Eli de “hayatın tazyikleri ve meşakkatleriyle dövüşmüş ve sertleşmiş” (2019: 218) bir eldir. Nazik, yumuşak eller efemine bulunduğu için, yazar Hasan’ı eril özelliklerde kavi kollar, sert ellerle tasvir eder. Çünkü o, “dünyada şecaat rekorunu yapmış bir ordunun şeci zabiti”dir (2019: 206).

Yazarın Hasan’a olan sempatisi, anlatım tekniğinde de görüldüğü gibi ideolojiktir. Oysaki aynı Hasan, tam on yıl sonra arkada bıraktığı diyara döner ve tesadüfen baba olduğunu öğrenir. Ayrıca gitmeden önce Muhsin Bey ona “Bilir misiniz, bana annesi neler söylüyordu? Kızın gebe olduğunu, fakat sakladığını anlatıyordu” (2019: 206) demiştir. Hasan, *Kalp Ağrısı*’nda sevgilisi Dora’ya da bunu “Meçhul bir memlekette, yarı vahşi insanlar arasında belki bir çocuğum kalmıştır” (2019a: 256) sözleriyle anlatır ama hayatına da olağan bir şekilde devam eder. Diyarbakır’a geri döndüğünde aklında bu kadın, Zeyno, yoktur. O esnada “Hasan yine Mazlume’yi muhtemel bir hayat arkadaşı olarak düşünmeye” (2019: 209) başlamıştır. *Kalp Ağrısı*’nda Dora’nın, bu kadın için, güzel miydi sorusuna “Ne bileyim ben, Kürt kızı işte... Belki de güzeldi” (Adıvar, 2019a: 228) diye cevap vermiştir. Yazar, ideolojik kaygılarla Hasan’ı hep kollamakta ve onu her yönüyle ideal bir çizgide tasvir etmektedir. Hatta aynı ideolojik kaygılarla bu ilişkiyi ütöpik, mitik bir kimliğe büründürür. Ona göre “Hasan-Kürt Zeyno aşkının hikâyesi Aslı-Kerem kadar heyecan verici ve sade bir tabiiyat kitabının ‘realist’ sayfeleri kadar açıktı” (2019: 309). Yazar, ideolojik kaygılarla adeta zaafı, eksileri görmezden gelmektedir. Zaten Hasan, romanın sonunda Şeyh Sait İsyanı

esnasında ölümü göze alacak, yaralanacak, günlerce hastanede kalacaktır. İşte bu ideolojik zemin karakterdeki kusurları, zaafı rahatlıkla örtebilmektedir.

Büyük anlatının büyük kahramanı, yüce ırktan bir kişilik olarak Hasan, Kürt Zeyno'nun gözünden "Hasan, onun için, arzularına itaat edilir, ölünceye kadar ayaklarının altında yaşanır, fevkalbeşer bir erkekti (...) karnındaki çocuk da bu fevkalbeşer insanın bir parçasıydı." (2019: 59) şeklinde yansıtılır. Zeyno için o, geçen on yıla, onca çileye rağmen fevkalbeşer bir erkektir. Burada bir yüce ırk iması dikkati çekmektedir. Spivak, edebiyat ve sanatın ileri bir milliyetçiliği destekleyebilmesinin bir sır olmadığı inancındadır (2009: 81). Bu tespitin izlerine romanda çokça rastlanmaktadır. Kürt Zeyno'nun kendi çocuğu olan Haso Çocuk'a dair söyleminde de bu, ortaya çıkmaktadır. Yazarın deyişyle "Zeyno'nun bir ilâh gibi tapındığı bir adamın, bir zabitin çocuğu idi" (2019: 72). Dolayısıyla Hasan, tapılacak yüce, ilâhî özelliklere, ırksal üstünlüklere sahiptir. Yazar, Hasan'ı bu özelliklerle tasvir ederken aslında farkında olsa da olmasa da Kürt Zeyno'yu bir aşağılık psikolojisi içerisinde, kendisine giydirilen maskeyi içselleştiren bir tutumla çizmektedir. Onun kendine ait bir kimliği pek göze çarpmamaktadır. Bir gölge gibi kendi varlığından yoksundur. Varlığı ve gerçekliği kendisine değil başkasına yaslı, pasif bir norm karakterdir. Yazarın çizimiyle adeta yarımliğini Hasan ve Haso Çocuk üzerinden tamamlamaya çalışmaktadır. Daha doğrusu yazar onu bu kimlik ve kişilikte tasvir etmektedir.

Zeyno'nun Oğlu'nda Doktor Saffet de Hasan'ın tasvirine benzer bir portrede, ideolojik bir kimlikte, büyük anlatılara uygun bir zeminde çizilir. Zeyno, onun için "Bizim tıbbiyeli arkadaşların hocası, bir çeşit ilâh gibi bir şey" (2019: 46) demektedir. O da Hasan gibi nice üstünlüklerle tasvire konu olur. Ayrıca yazar onu Doğu-Batı çatışması noktasında Doğulu bir entelektüel kimlikle de tasvir eder. Saffet'in "Bilhassa, umumî uykuyu yapan maddî felsefe, medeniyeti sırf iktisadiyat, fen ve makine tarafından gören zihniyet; ruhî ve maneviyatı olmayan akıl" (2019: 247) sözlerinde bu görülmektedir. Ona göre "Avrupa medeniyetinin dış yüzü herhalde Garp medeniyetinin ölüm borusunu çalmıştır" (2019: 247). Burada Doğu'dan, Batı'ya yönelik bir tepkisel tutum göze çarpmakta ve bu tutum Batı'ya dair tasvire yansımaktadır. Erdağ Göknağ'a göre "gelenek ve reformla ilişkili 'Batı'ya karşı Doğu' tartışmaları, Ziya Gökalp, Ömer Seyfettin, Halide Edip Adıvar ve Müfide Ferit Tek gibi Türkçü Osmanlı yazarlarının eserlerine yansımıştır" (2016: 522). Romanda da Saffet'te Batı'ya karşı Doğu iddiası

görülmekte ve tartışmada Doğu üstün konuma çıkarılmaktadır. Zaten “eser, Halide Edip'in Türkiye'de Doğu ve Batı meselesini inceleyen bütün yazılarında ısrarla üzerinde durduğu, Doğu ruh, Batı maddedir, ana fikrine bağlıdır” (Enginün, 2007: 351).

Aslında Saffet, yazarın romanda bir ideolojik sözcüsüdür. Bu yüzden onun yazar tarafından tasviri, hep ideal bir kimliğe, portreye uygun yürümektedir. Halide Edip, onu kendi ağzından “Türk Ocağı’nın en eski azasındanım (...) İyi bir Türk milliyetperveri bence, başka milletlerin yüzünü ucuz bir maske hâlinde suratına takmayan adamdır. Bence o (...) İnsanlığa aklı ile, kalbi ile sükun ve kudretiyle nümunu olan Türk’tür” (2019: 251) şeklinde konuşturur. Burada Saffet’te millî, milliyetçi, Batı karşıtı bir entelektüel çizgi dikkatten kaçmamaktadır. Bu konuşmanın ardından çalınan Havana tangosu ile dans eden Hasan ile Mazlume’yi “gözleri vecd içinde” (2019: 251) seyreder. İdeolojik bakışta yazarlar kişilere karşı sempati veya antipati üzerinden hareket ettikleri, konuyu ve mesajı öne çıkardıkları için mesafeyi/dengeyi çoğu zaman yitirebilmektedirler. Bu da kimi çelişkileri, sempati veya antipatiye boğulmuş siyah-beyaz karşıtlığında tasvirleri doğurabilmektedir. Zaten Havana tangosundan sonraki bir bölümde Doktor Saffet, Mazlume’ye: “Sizi bayrağım kadar seviyorum. Benimle evlenmez misiniz?” (2019: 297) diyerek evlenme teklifinde bulunur. Bu teklif, romandaki milliyetçi çizgiyi de ortaya koymaktadır. Dolayısıyla Saffet, yine millî, milliyetçi bir çizgiye döner. Aslında bu, otoriter yazar tutumudur. “Karakterle anlatıcıya aynı anda ses kazandıran” (Gürbilek, 2023: 14) bir tutumdan uzak olan otoriter yazarlar, aktif okurdan ziyade sunulanı olduğu gibi kabul eden pasif okuru tercih ederler. Onun iyi karakteri, okur tarafından da onaylanan karakterdir.

Zeyno’nun Oğlu’nda Halide Edip’in büyük anlatısının diğer bir ideal kişisi ise bir norm karakter görevindeki Şaban’dır. Enginün’e göre H. Edip’in eserlerindeki olgun, saygıya değer, yaşlı Türk-Müslüman kadının aslı anneannesinden; yaşlı, müspet, dürüst ve saygı değer Türk erkeğinin de aslı Kemahlı büyükbabadan gelmektedir. Enginün, bu tiplerin en canlısının, *Zeyno’nun Oğlu*’ndaki Şaban olduğunu ifade eder (2007: 30). Romanda Şaban, Kızılbaş K... adındaki köye göç etmiş bir Türk babadan ve yöreye ait bir Kürt annedendir. Yazar onu “Şark Türklerinin sükununu, tatlılığını –ana tarafından ateşin bir Kürt kanı almış olmasına rağmen- mizacında muhafaza etmiş, küçük ve zayıf şeylere maddî, manevî kuvvetli erkeklerin hissettiği şefkatle, himaye ile dolu bir adamdı” (2019: 70) sözleriyle tasvir eder. Şaban, fiziksel olarak “Kırk beş yaşlarında

kır, top sakallı, biraz müstehzi, büyük ve çarpık burunlu, derin ve halim mavi gözleri, koyu bir kiremit rengi alan çehresi” (2019: 70) ile genel olarak olumlu çizgilerde tasvir edilir. Haso Çocuk’a, çoluğu çocuğu, kadını erkeği ile herkes antipati ile bakarken sadece o, çocuğu himayeye çalışır. Aslında burada mazlumu himaye eden yüce ırk iması dikkati çekmektedir. Çünkü Kürt olan bütün köylü, Haso Çocuk’u hiçbir şekilde sahiplenmezken sadece Şaban, yazarın Türk olarak gördüğü bir karakter, ona sahip çıkar. Burada bir iyi, üstün Türk iması dikkatlerden kaçmamaktadır. Zaten roman boyunca olumlu çizgilerle tasvir edilen bir Kürt karakter görülmez. Çoğu, yazarın *Mor Salkımlı Ev*’de, “Burnumu o iri vücuttan gelen ter kokusu istila etmiş kocaman ve alık yüzündeki muhabbet bile beni ilgilendirmemişti. Öyle bir haysiyet kıran vaziyete düşmüş, (...) bu hamaldan olanca kuvvetimle nefret edivermiştim.” (Adıvar, 2000: 55) şeklinde tasvir ettiği bir Kürt hamal çizgisinde tasvire konu edilmektedir. Kürt Zeyno ise daha çok gölge bir kişiliktir. Yazarın, Şaban üzerinden de sergilediği yüce ırk iması “her iyi Türk’ün zayıflara karşı duyduğu himaye ve muhabbet hasletini kökünden uyandırmıştı” (2019: 95) bölümünde de görülmektedir. Kısaca Şaban da bütün yönleriyle olumlu, milliyetçi çizgilerde bir tasvire konudur.

Halide Edip, *Zeyno’nun Oğlu*’nda yüce ırk imasını ve bu ima doğrultusundaki tasvirleri Haso Çocuk üzerinden fazlasıyla gerçekleştirir. O da Hasan’dan gelen üstün, olağanüstü özelliklere sahiptir. Yazar bunu, onun Hasan’dan, kısaca asil bir soydan olmasına bağlar. Örneğin Haso Çocuk, Muhsin Bey’in bakış açısıyla “Demek bu Haso, alelâde bir çocuk değil” (2019: 56) sözleriyle anlatılır. Alelade bir çocuk olmaması şüphesiz ki onun, Hasan’ın kanını taşımasındandır. Zaten Zeyno’nun zihninden yazar, onu “fevkalbeşer insanın bir parçası” (2019: 59) olarak yansıtır. Dolayısıyla Haso Çocuk, yazarın ideolojik bakış açısından hep olağanüstü özelliklerde, milliyetçi çizgilerde tasvire konu olur. Onun fiziksel özellikleri köyün diğer çocuklarından oldukça üstündür. Haso Çocuk’u “temiz ve sıhhatli yüzü, beyaz derisi her gün açık havada, tarlada kalmasına rağmen ancak koyu renkli bir gül yaprağı gibi yumuşaktı” (2019: 72) tasviriyle sunan yazara göre “köyün düz, uzun kirpikli, çapaklı gözlü çocuklarına mukabil, Haso Çocuk’un kıvrıcık siyah kirpikleri arasında bal renginde şeffaf, keyifli iki güzel gözü vardı” (2019: 72). Aşağı-üstün fiziksel özellikler karşıtlığına yaslı bu tasvir dikkate değerdir. Haso’nun, Muazzez’in fotoğrafını gördüğü sahnede de yazar benzer bir tasvire başvurur. Haso Çocuk’a göre Muazzez, “çapaklı

gözleri, kirli yüzleriyle kucakta dolaştırılan K... Köyü'nün çocuklarına hiç benzemiyordu" (2019: 222). Bu tasvirlerden bir diğesinde ise yazar, onu "sevimli bir surette çenesine doğru incelen yanak çizgileri ağzının kat'î ve hususi kıvrımları, biraz kanatları açık, fakat köyün çocuklarından bütün bütün başka olan muntazam küçük burnu, bal rengi ayrık gözlerinin şeffaflığı" (2019: 76) şeklinde tasvir eder. Bütün bu örnekler Haso Çocuk'un fiziksel ve ruhsal üstünlüğüne, köyün öteki çocuklarının aşağı oluşuna yastırır. Yazarın çocuklar arasında bile böyle bir ayrıma gitmesi, onları mutlak karşıt özelliklerle tasvire konu edinmesi olsa olsa ideolojik bir bakışın ürünü olabilir. Yazar, ırksal özellikleri birer üstünlük göstergesine dönüştürmekte ve bu doğrultuda önyargılı, genelleyici, hazır çerçeve tasvirlerle başvurmaktadır. Zaten ideolojilerin, amaçlar için her zaman kullanıma hazır; üzerinde birleşilen sembollerinin, imaj ve imgelerinin, ritüellerinin var olduğu göz ardı edilemez. Burada yaslanılan imaj/imge ise yüce ırk imajı/imesi olmaktadır. Ayrıca bu tasvirlerde de yazarın, iyiyi ve kötüyü işaretleyip okura sunan otoriter tutumu dikkate değerdir. Otoriter tutumda karakterlere yönelik sempati veya antipati genellikle hazır olarak okura verilir.

Zeyno'nun Oğlu'nda Halide Edip, büyük anlatının kahramanı Haso'yu, başka bir bölümde "En güzel bir Kürt kadınıyla yakışıklı bir Türk erkeğinin en güzel yerlerini bu çocukta toplayan tabii ıstıfanın en muzaffer numunesi olan Haso" (2019: 72) olarak tasvir eder. O, adeta doğal bir seçkinliğin sonucu, her yönüyle üstün bir ırkın ürünü bir beden, bir kişiliktir. Yazar, bunu bir Kürt olan Ramazan'ın zihninden "bal rengi gözlerindeki zekâ, gözünden yaş gelmeden, gururla Ramazan'ın darbelerine dayanması, ekseri elinden en müşkül dakikalarda mucizeye benzeyen bir kabiliyetle kurtuluşu, Ramazan'a, çocuğun kendisine üstün olduğunu hissettiriyor" (2019: 88) şeklinde aktarır. Dolayısıyla Ramazan, ondaki ırksal üstünlüğü kabul etmek istemese bile görmektedir. O, harikuladeliğiyle bu ibtidaî köylüleri hayrete düşüren bir 'Hasan'dır (2019: 107). Yazara göre bütün köylüler ibtidaî iken Haso Çocuk, üstün kimlik ve kişilikte bir hayranlık figürüdür. Zaten Kürt Zeyno, yavrusunun bu köylülerden başka bir şey olmasını tabii buluyordur (2019: 107). Çünkü o, asil bir kanı taşımaktadır. O, "gittiği yere bolluk ve mutluluk getiren uğurlu bir mahlûk"tur (2019: 99). Geldiği Şaban'ın evi bolluk ve berekete kavuşur. Bu biraz Hz. Halime'nin evine bereket, bolluk getiren peygamber imajını hatırlatmaktadır. Haso, henüz yedi yaşındadır ve her iş elinden geliyordur. Haso Çocuk, iki haftada hayvanları yarımsız tımar etmeye başlar

(2019: 102) ve kısa sürede usta bir biniciye dönüşür (2019: 104). Yazar, onu at üzerinde “küçük elleri birer pençe gibi kısırağın saçlarını yakalamış” (2019: 115) sözleriyle tasvir eder. Erilliği, gücü, hükmetmeyi, üstünlüğü çağrıştıran pençe kavramı, bir leitmotif olarak, daha önce Hasan’ı tasvirde de kullanılmıştı. Zaten yazarın ideolojik amacı Haso Çocuk’tan bir Hasan çıkarmaktır. Bu, “Esasen tannan ve mütearrız ahengiyle Kürtçe, Haso Çocuk için daha çok Ramazan’la geçen acı maceraların ifadesi gibi geliyordu. Anası garip ve ek hususi bir hisle onunla her zaman Türkçe konuşmuştu” (2019: 130) bölümünde sezilmektedir. Annesinin garip bir hisle onunla sadece Türkçe konuşması, Şaban dışında köyde Türk yok iken Haso’ya Kürtçenin itici gelmesi dikkate değerdir. Aslında bu, yazarın ideolojik bakışındandır. Zaten H. Edip, *Tatarcık*’ta Haso Çocuk’u İstanbul’a getirecek, onu tıbbiyeli, münevver çevreli bir Hasan yapacaktır. Kısaca yazarın ideolojik kaygıları tasviri de ideolojik bir kimliğe büründürmüştür. Yazar, kurgu boyunca, yüce ırk imasıyla ele aldığı kişileri olağanüstülükler, fiziksel ve ahlaki üstünlükler; çocuklar da dâhil olmak üzere Diyarbakır yöresinden anlatıya konu edindiği bütün kişileri kötü, çirkin, olumsuz özellikler üzerinden tasvir etmiştir. Tasvir de ister istemez önyargılı, genelleyici ideolojik boyutlara çıkmıştır.

Hüseyin Nihal Atsız’ın *Bozkurtlar*’ında, *Zeyno’nun Oğlu*’nda olduğu gibi, büyük anlatıların büyük kahramanı olarak “Türk” kimliği merkez kimliktir. Yazar da Çinli kimliğinin tamamen karşıtı bir biçimde Türkleri ele almaktadır. Okuyucunun milli heyecanını okşayan eserleriyle (Enginün, 2003: 333) ön plana çıkan Atsız, milliyetçi, Türkçü ideolojinin öncü isimlerinden biridir. *Bozkurtların Ölümü* (1946) ve *Bozkurtlar Diriliyor* (1949) romanlarının bir araya getirildiği *Bozkurtlar*, Atsız’ın, kendi çizgisiyle doğru orantılı olarak, milliyetçi çizgidedir. Zaten “kurt”, “bozkurt” motifleri özellikle milliyetçi, Türkçü çizgide siyasi, ideolojik, mitolojik anlamların yüklendiği bir sembol olarak öne çıkmaktadır. “Türklerin kurdu izlemeleri ve arkasından gitmeleri” (Ögel, 1995: 111), onun “tuğlar ile bayrakların tepesinde yer alma yolu ile, bir devlet sembolü” (Ögel, 1995: 115) oluşu bu yönüyle dikkate değerdir. Ayrıca “börü yani kurt, üstünlük, büyüklük ve yiğitlik anlamı” (Ögel, 1995: 118) ile sembolik özelliklerdedir. Milliyetçilik, bir ulusun ideolojisinden ve sembolizminden ilham alan aktif bir harekettir (Smith, 2009: 61). Ayrıca bir büyük anlatı olarak milliyetçilik, bir ulusu diğerlerinden farklı kılan özelliklere yaslı bir ideolojidir. Hâliyle de ben/biz ve ötekiler arasındaki üstünlük, ayırım zemine yaslanır. Fikir yazılarında dile getirdiği gibi, yazara

göre “Türkçü, Türk soyunun üstünlüğüne inanmış olan kimsedir” (Atsız, 2016: 35). Yine ona göre “Türk’ü gerçek olarak Türk’ten başkası sevmez” (2016: 27). Dünyanın bir çarpışma alanı olduğuna inanan Atsız açısından savaşmak, yaşamak için gereklidir (2016: 7). “Yaşamak için kavga” yasasına inanan yazarın düşüncesine göre güçsüzler ezilir, yok olur (2016: 26). Dolayısıyla yazarın temel felsefesi kavgaya, çatışmaya, yaşamak için en güçlüsü ve üstünü olmaya dayalıdır. Tanıl Bora’ya göre Ömer Seyfettin, "kuvvetli zayıfın her zaman tepesindedir" anlayışındadır. O, her milletin ayakta kalabilmek için mefkûresinin "daima taarruzi" olması gerektiği inancındadır. Bora’ya göre bunlar, Cumhuriyet dönemi Türkçülüğünün fikri önderi Atsız’ın aynen devralacağı motiflerdir (2017: 210). Altı çizilen bu düşüncenin olduğu yerde elbette ben/biz ve ötekiler karşıtlığı, bu karşıtlığa yaslanan üstünlük iddiası varlık bulur.

Romadaki tasvirler ben/biz tarafı olan Türkler ile öteki taraf olan Çinliler üzerinden tamamen zıt kutuplara yastır. Kurgu boyunca iki tarafın tasvirleri bütünüyle yazarın sempatisi ile antipatisi paradoksundan hareketledir. Romanda Türkler, özellikle, bir letimotif olan “bozkurt” sembolü üzerinden eril özelliklerde, güç, kuvvet, mücadele, sadakat, liderlik, yol göstericilik ve cesaretle tasvir edilirler. Buna karşılık kurguda birer kart karakter olan Çinliler ise korkak, efeminedir. Zaten yazar, Türkleri kurt ve doğan sembolleri üzerinden tanımlar. Yazar, bir kahramanın ağzından bu iki canlıyı “Kurtla doğan soy hayvanlardır. Onlar herkesle dövüşmezler. Gerektiğinde dövüşürler ama iyi dövüşürler.” (2012: 168) sözleriyle ortaya koyar. Burada “ölen yiğitlerin ruhlarının bir doğan olup uçuğu (Ögel, 1995: 129) inancını hatırlatmakta fayda vardır. Ayrıca “doğan, Türklerde daha çok avcılıkta kullanılan bir ev hayvanıdır. Evlerin ve sarayların bir süsü; hakanlar ile yiğitlerin ise, bir sembolüdür” (Ögel, 1995: 127). Yazarın da Türkler için “doğan” sembolüne başvurması tasvir açısından çarpıcıdır.

Türkler herkesle, özellikle tavşan sürüsü Çinlilerle gerektiğinde doğana, kurda yaraşır şekilde kahramanca dövüşürler. Romanın önemli karakterlerinden biri olan Sançar “Tanrı’nın işine bak. Tavşan sürüsü bozkurtları tutsak etmiş götürüyor. Islak kargalar doğanları yendi be” (2012: 320) ifadesiyle konuşturulur. Bu noktada “leş kargası” üzerinde düşünölesi bir ifadedir. Buna karşın Türkler kargadan farklı olarak kurt ve doğan gibi cesurdur, savaşçıdır; Çinliler gibi korkak, sıkıştığında kaçan efemine tipler değillerdir. Burada yukarıdan bir bakış dikkati çekmektedir. Jameson; yukarıdan bakışın, epistemolojik olarak sakatlayıcı olduğunu ve öznelere indirgediğini (2008: 395)

dile getirir. Romandaki tutum da bir indirgeme, başka türlü gösterme, şeyleştirir. John Thompson, meşrulaştırma, başka türlü gösterme ve şeyleştirmeyi; ideolojinin etkili olmasında üç ana süreç olarak okur (Barrett, 2004: 49). Dikkat edilirse yazar, tasvirlerde buna uygun olarak bir tarafı meşru kılarken öteki tarafı şeyleştirmekte, bütünüyle gayrimeşru kılarak ötekileştirmekte, istediği şekilde göstermektedir. Van Dijk'e göre meşrulaştırma ve gayrimeşrulaştırma yöntemleri söylemseldir ve olumlu kendilik temsiliyle ötekinin olumsuz temsiliyi içerir (2019: 386). Romandaki tasvirler de bütünüyle bu karşıt temsillere yastır.

Atsız, milliyetçi/Türkçü ideolojiye yastı büyük anlatısında ben/biz tarafını (tematik gücü) temsilen bütün Türkleri kutsallık, kahramanlık, olağanüstü yetenekler, cesaret, sertlik, yücelik, fiziksel üstünlükler ile tasvire devam eder. Zaten çoğunlukla “şiddetin ahlaki ve estetik değeri oluşu, Atsız'da erkeklik yüceltisiyle ve sertlik tutkusıyla bütünlenir” (Bora, 2017: 281). Anılan özelliklere sahip olan Onbaşı Yamtar, “Ben, İşbara Alp yoldaşı, on dört erin kardeşi, tok kayaya yaslanan, çılgın suda ıslanan, yirmi eri taşıyan Onbaşı Yamtar'ım” (2012: 45) diyerek kendisini tanıtır. O, bu koşullarda yirmi eri taşıyan olağanüstü bir kahramandır. Diğer bir kişi olan İnal Tarkan ise kendisini “Ben, Ötüken'in buğrası, katı demir bilekli, kara arslan yürekli, sırtına yer değmeyen, kimseye baş eğmeyen İnal Tarkanım!” (2012: 44) sözleriyle tanıtmaktadır. Dolayısıyla o da olağanüstü özelliklerde tasvire konu olmaktadır. Yamtar ve Yumru için ise Kür Şad, “Sert akan bir deredeki yıkılmış köprüyü omuzları üstünde tutarak çerimizi geçirdiler” (2012: 272) demektedir. Onlar, böylesi bir olağanüstülükle tasvir edilirler.

Roman ana kişilerinden biri olan Kür Şad ise “O gün bir yıldırım parçasıydı. Ona artık Ötüken'in keskin nişancısı denemezdi. O şimdi ok Tanrısı gibi bir şeydi. Biçimine getiriyor, bir okla iki kişiyi deviriyordu” (2012: 273) şeklinde tanrısal özelliklerde yansıtılır. Kür Şad, öyle bir yigittir ki başkası için ölümcül olan yaralar onun için sıradan yaralardır. Yazar onu “Alnında ve yanağında derin birer kılıç yarası vardı. Bir kargı sağ kolunu delmiş, bir kılıç da bacağına parçalamıştı. Bunlar o kadar çok bir şey değildi. İlle şu göğsünü delip küreğinden çıkan ok olmasa” (2012: 317) sözleriyle tasvir etmektedir. Burada Kür Şad'ın insanüstü özelliklerde tasvir edildiği ortadadır. Zaten yazar onu başka bir tasvirde tekrar tanrısal bir statüye yükseltir. Burada Kür Şad “O şimdi yarı Tanrı gibi bir şeydi. Ölümü de başka türlü olmalıydı. Kırk kahraman birer birer düştükten sonra o hala ayakta idi. Uzun saçları omuzlarında uçuşuyor, gözleri

kıvılcımlar saçıyor, kolu yıldırım hızıyla kalkıp iniyor, her inişte bir Çinliyi deviriyordu” (2012: 419) sahnesiyle tasvir edilmektedir.

Atsız açısından “ölkölere kanla, kılıçla, dövüşle, millî kinle varılır. Ölkü çelik yürekler, demir, bilekler, sarsılmaz iradeler, yüksek ahlaklar ister” (2016: 26). Kür Şad tasvirleri tam olarak bu anlayışa uygundur. Türk kanıdır onu soylu, cesur, yerine göre tanrısal kılan. Zaten Kür Şad, bunu “Çinliler Türk kanıyla aşılansarak canlanır, bahadırlaşırken biz de kanımıza Çin kanı katarak soysuzlaşacak mıyız?” (2012: 81) sözüyle dile getirir. Atsız da bu düşüncede olduğunu *Türk Ölküsü*’nde “Ahlakın meydana gelmesinde en önemli sebep soydur. Bir toplumun ahlakı, soyunun karışması ile değişebilir” (2016: 65) sözleriyle dile getirir. Kana dayalı bu kıyasta Türk, ahlakın; Çinli ise ahlaksızlığın sembolüdür. Zaten yazar Çinlileri sık sık ahlaksızlık, ödlelik, arkadan vurma, kancıklık ile tasvire konu eder. “Çin kağanı, bütün saray, bütün Si-ganfu ondan tir tir titremişti. Bu titreyiş yalnız Kür Şad’dan değil, onu yetiştiren ırktan geliyordu” (2012: 421) sözlerinde dile getirilen özellik budur. Tasvire konu olan yüce soy mevzusu Böğü Alp’in ağzından da “Ben yüce arı soydan gelmişim. Kağan benim başıma binbaşı olarak Şen-king’i dikti. Ötüken’de bu Şen-king ile İçing Katun yüzünden Türkle Çinli farksız oldu” (2012: 171) şeklinde dile getirilir. Arı, yüce bir soyun başına başka soydan birisi komutan olamaz. Urungu’ya annesi benzer bir doğrultuda “Urungu! Bozkurt soyunun yüce bir oğlusun. Çünkü Kür Şad’ın oğlusun.” (2012: 436) der. Yazar Türk karakterleri sürekli üstün özellikler üzerinden tasvire devam etmektedir.

Bozkurtlar’da Türk ve Çinlinin bütünüyle karşıt, geçirgen olmayan tonlardaki tasvirleri bütün bölümlerde ve kişilerde görölmektedir. Çin tahtına aday Şen-king ok yarışlarında gülünç duruma düşerken, İşbara Alp ile Kür Şad havaya atılan yumurtaları bile vururlar. Ayrıca en son, kenarları birer arşın kadar görünen iki büyük tahta getirildiğinde Kür Şad ve İşbara Alp ellişer okla bu tahtalara “Türk” sözünü yazarlar (2012: 52). Çünkü ok ve “kılıç dediğin / Türkün oyuncağıdır” (2012: 55). Çinli Van-zin-şan’ın deyişiyle de “Türkler at üzerinde doğup at üzerinde ölüyorlar. Onun için ata binmek onlara yürümekten kolay geliyor” (2012: 64). Bu yüzden esir düşen Yamtar, yalnız tarla bellemeyi, ürün satmayı, elde ettiği akça ile başka şeyler alarak gününü geçirmeyi kendisine yakıştırmaz (2012: 335). Yine Yamtar’a göre kişi felsefe ve bilim değil savaşmak için doğardı (2012: 366). Aslında Atsız da bu düşüncede olduğunu *Türk Ölküsü*’nde vurgular. Ona göre “bir millet için en büyük tehlikelerden biri barış ve

dostluk afyonu yutarak uyumaktır” (2016: 26). Yazar açısından Türk kimliği savaşçılıkla yücelen bir kimliktir. Urungu, kendisini Çinli olarak değil de Türk olarak yaratan Tanrı'ya minnetini sunar (2012: 486). Türkler için savaş Tonyukuk'un Çinli yüzbaşıya değişisiyle Türk'ün düşünüdür (2012: 472). Yazar nerdeyse Türklerle ilgili bütün tasvirlerde milliyetçi, Türkçü kimliğini ortaya koymakta, Türkleri devamlı mükemmel, tanrısal, yüce çizgilerde tasvire konu etmektedir. Kara Kağan'ın zihninden “Bir Türk Kağanı'nın tutsak düşmesi nasıl oluyor da Tanrı'yı öfkelenndirmiyor ve gökten bela yağmıyor diye şaşıyordu.” (2012: 327) sözlerinin geçmesi de Türklerin yazarca nasıl bir tasvire konu edildiğini göstermektedir. Ayrıca yazar, otoriter bir tutum ve tanrısal bakış açısıyla, iyileri ve kötülerini doğrudan işaretlemekte, okura sunmaktadır. Zaten tanrısal bakış açısına sahip yazar, “kendini gizlemek gereğini duymaz; varlığıyla, sesi ve etkileme gücüyle her yerde hazır ve nazır olduğunu hissettirir” (Tekin, 2018: 31). Bu yazar, istediğini istediği şekilde işaretler, tanımlar ve sunar.

Kemal Tahir'in *Devlet Ana*'sında (2010, 8.bs.) büyük anlatıların büyük kahramanları olarak Osmanlı Devleti'nin kuruluş yıllarının aktörleri işlenir. İlk yayımlanma tarihi 1967 olan *Devlet Ana*'nın merkez kişileri, mazinin büyük kahramanları ve zaferleri üzerine inşa edilen söyleme yaslı büyük anlatılara uygun kişilerdir. Onların tasvir ediliş şekilleri, Kemal Tahir'in büyük ideolojik anlatısına uygundur. “Bir romancı olmaktan çok bir tarihçi, kuramcı” (Dellaloğlu, 2020a: 247) olan Tahir; romandaki amaç ve anlayışının toplumsal, ideolojik bir çizgide olduğunu her fırsatta vurgular. Örneğin “Tagor, İvo Andriç, Kazancakis gibi satılmış alçaklar gibi değil, doğunun gerçek devrimcileri gibi” (1989: 34) yazmaktan bahseder. “Düşünür-romancı Kemal Tahir’e göre (Kayalı, 2001: 16) edebiyat dünyada “açlığı belki gideremez ama insanlara neden aç olduklarını, bu açlığı hangi yoldan, hangi güçle yenebileceklerini gösterir, onlara davranma, atılma korkusuzluğu verir” (1989: 35). Dolayısıyla yazar; devrimci, toplumcu, ideolojik bir çizgidedir. Zaten ona göre iş bölümünün sosyal önemi düşünüldüğünde, bütün dünya edebiyatçılarının memleketlerine ve dünyaya karşı bir tek sorumlulukları vardır, o da eserler vermektir (1989: 39). Ona göre “Türk romancısının ana ödevi, İmparatorluk kurmak gücüne sahip Türk insanının geleceği kurtaracak cevherini, bu cevherin tarih boyu taşıdığı insancıl birikimi, bu birikimin gelecekte işe yarar yönünü bulup açıklamaktır” (1989: 100). Romanlarının içeriği genel olarak söz konusu doğrultudur.

Muhammed Hüküm açısından, Kemal Tahir romanlarının içeriğini belirleyen öğeler Marksizm, din, otorite, aile yapısı, ulus-devlet, modernizm, milliyetçilik, ideoloji gibi sosyolojik başlıklardır (2017: 436). Çoğu başlığın ideolojik olduğu gözden kaçmamaktadır. Zaten onda Marksizm, bir düşünce tarzı olarak ömrünün sonuna kadar vazgeçmeyeceği bir arayıştır (Hüküm, 2017: 33). Türkiye’deki sosyalist hareketi Batılılaşmanın bir kolu gören (Kayalı, 2000: 50) Kemal Tahir’de bu, dışarıdan ithal olmayan, yerli bir Marksizm veya sosyalizmdir. O, Batı ve Doğu toplumlarının farklı yapıları sahip olduğu inancındadır (Moran, 2019b: 224). Tanıl Bora da Tahir’in asıl yolunun Osmanlı-Türk toplumsal yapısını özgün bir tarihsel miras olarak yüceltmek ve bunun üzerine bir 'bize özgü sosyalizm' tahayyülü inşa etmek olduğunu dile getirir (2017: 602). Elbette Kemal Tahir bu ideolojik anlayışını romanlarına da taşır.

Devlet Ana Kemal Tahir’in, kendi ideolojisine uygun bir çizgide kaleme aldığı, “zengin bir Osmanlı fotoğrafı(nı) gündeme” (Kayalı, 2000: 54) getirdiği romanıdır. Roman, bir model devlet ütopyasıdır. Bu model otoriter devlet, mitolojik ve teolojik öğelerle bezenmiş milliyetçi bir alegoriye yaslı kerim devlettir. Tahir, inşa edilen Yeni Türkiye’ye bu devlet modeli üzerinden mesaj verme amacındadır. O, aynı zamanda bir ulusal özün; kültürel, toplumsal, tarihi temellerin, dinamiklerin peşindedir. Kemal Tahir “Türk ruhu dediğimiz, yani şu Anadolu Türk’ü ruhu dediğimiz bu tipi mozaik hâlinde meydana getireceğiz” (Baka, 2023: 117) derken anılan ulusal özün, yerelin peşinde olduğunu vurgular. Zaten roman boyunca Osmanlıyı Osmanlı yapan özellikler, bir ulusal özün varlığı ve bu özün Batı’dan farklı oluşu hatırlatılır; sınıfsız toplum, kerim devlet, kolektif bilinç gibi öğeler ele alınır. Romanda ideolojik kaygı sürekli olarak diyaloglara yansımakta, oldukça uzun, yorucu diyaloglar ortaya çıkmaktadır. Aynı zamanda roman, bir Doğu-Batı karşıtlığı üzerinedir. Zaten “Batılı dediğimiz kravatlı yamyam” (Bozdağ, 1995: 53) diyen, “Batı'yı emperyalizmle özdeşleştiren” (Bora, 2017: 70) Tahir, *Devlet Ana*’da ötekileri buna uygun olarak kurgular. Kemal Tahir’de Doğu-Batı tarihsel farklılığı zamanla tam karşıtlığa dönüştüğü (Erverdi, 2010: 26) için yazarın kişileri bununla aynı doğrultudadır. *Devlet Ana*’da anılan karşıtlığı yansıtan bir şekilde bir tarafta şövalye, tekfurlar, keşiş gibi kart karakterler yani Batı; diğer tarafta ise Osman Bey, Şeyh Edebali, Bacıbey, Orhan Bey, Kerim Çelebi yani Doğu yer alır. Kişiler Doğu-Batı karşıtlığına uygun olarak genellikle katı karşıt tonlarda çizgilerle tasvir edilir. Yazarın ideolojik tutumu nerdeyse tasvirlerin tamamında görülür.

Anadolu gerçekçiliği, Marksist Asya tipi üretim tarzı düşüncesini ve Türkçülüğün bazı yönlerini bir araya getirdiği (Gökner, 2016: 529) için *Devlet Ana*, aynı zamanda Kemal Tahir ideolojisinin temel yaklaşımlarından biri olan ATÜT'ün de romanıdır. Hüküm'e göre ATÜT'ün kurgusallaştırılması *Devlet Ana* romanı ile başlamaktadır (2017: 76). Bu tezin esasını Tanıl Bora ortaya koymaya çalışır. Ona göre bu "tezin esas, (bazı) Doğu toplumlarında doğal ve tarihsel şartlardan ötürü üretim araçlarının merkezî denetimini örgütleyen devlet aygıtının bütün artı ürüne el koyarak feodal ve burjuva sınıflarının oluşumuna mahal vermemiş olmasıydı" (2017: 601). Tahir için bu devlet, "kerim devlet"tir. Dolayısıyla *Devlet Ana*, ideolojik anlamda ATÜT çizgisinde bir kerim devlet önerisidir. Kerim devlet önerisi, bu devletin gerekliliği, romanda Konya üzerinden verilir. Neticede kerim devlet yoksa çorak ülke, kaos ülkesi vardır. Yazar çorak ülke tasvirini ise Konya üzerinden Kaplan Çavuş vasıtasıyla yapar:

"...şeyhim, Konya'yı çok kötü gördüm. Sarayda kâğıt okuyacak adam bulunduğundan şüpheliyim (...) Dedğim gibi, varır varmaz ayağımın tozuyla saraya koştum. Kapıda şarap sarhoşu birkaç derbeder... Uç nedir, ulak düzeni nedir, bilmez (...) Koca Sultan Mesut divanhanesinde minder şurda kalsın, tazi altına serilecek çul yok (...) Konya Sarayı'nda laf anlar adam kalmamıştır, saray, saraylıktan çıkmış, sözüm burdan dışarı, çingen çadırına dönmüştür. Say ki Moğol talanına uğramış fukara köy evidir. Altından gümüştan geçtim, tunç şamdan, bakır mangal yoktur. Mumları, toprak çanakların kırıklarına diki dikivermişler. Şurda burda yağ kandilleri gördüm ki, dul karılar ellerine almaz" (Tahir, 2010: 492-493).

Bu derece çorak gösterme, kerim devlete ne derece ihtiyaç duyulduğunu ortaya koyma amaçlıdır. Dolayısıyla ideolojik amaçlar tasvire yön vermektedir. Yine Kaplan Çavuş'un Konya'ya dair aşağıdaki tasviri aynı doğrultudadır:

"Sarayda sabah akşam sofraların nereden çıktığını bilen yokmuş ve de tavlada kalan işe yaramaz birkaç hayvan, birbirinin kuyruğunu kemirmekteymiş açlıktan (...) Çarşı pazar, arasta bedesten kapalı (...) Karatay Medresesi'nde tavuklar eşinmekte (...) Çeri kılığında dolaşanlar, şarap sarhoşu besmelesizler... Gündüz gözüne hamam basıp çıplak avrat sürümektelermiş, bağırta çağırta (...) Bu yüzden reyanın yılan çıyan durağı ve incitici canavarlar yatağı dağların mağaralarına ve de ağaç kovuklarına sığınıp meşe palamudu ve de ot kökleri yiyerekten..." (Tahir, 2010: 494).

"Osmanlının sınıfsız toplum oluşu benim gözümü açtı" (Bozdağ, 1995: 6) diyen Tahir'in tasarladığı kerim devlette iş bölümü, güçlü devlet, adalet, sömürüye uzaklık gibi özellikler ön plandadır ve özel mülkiyete yer yoktur. Bu hem birbirini sömüren bir sınıflaşmayı hem servet sahibi olmayı önler. Zaten yazar, altı çizilen doğrultuda bir tarafa ahi teşkilatını, kardeşliği, adaleti, koruyuculuğu, güzel ahlakı, cömertliği,

alçakgönüllülüğü, paylaşmayı; diğer tarafa ise efendi-köle ilişkisini, feodalizmi, din sömürsünü, zulmü, bataklığı, çıkarı, sermaye yığmayı, sapıklığı, soygunu koyar. Anadolu da benzer bir karşıtlıkta, çorak ülke ile verimli ülke karşıtlığında ele alınır. Tasvirler, ortaya konulan karşıtlıklara uygun çizgidedir. Yazar, vaka ve sözlerde ben/biz tarafını hep sempatiyle, ötekileri ise antipatiyle çizmektedir. Tahir, gerçek hayatta kişilere bakışta da bu anlayıştadır. Ona göre “İnsanları toptan sevdiğini söylemek, namusluyla namussuzu, ihanet edenle etmeyeni ayıramama zavallılığındandır” (İleri, 1973: 21). Zaten romandaki kişi tasvirleri söz konusu anlayış çizgisindedir.

Devlet Ana’da, büyük anlatıların büyük bir kahramanı olarak ben/biz tarafının en önemli kişilerinden biri Osman Bey’dir. O, devamlı olumlu, ideal çizgilerde tasvir edilir. Yazar, fiziksel yapısından onun sahip olduğu yetileri bile okur. Bunu “Osman Bey, orta boyluydu ama, geniş omuzlu, kalın pazılydı. Kollarının bacaklarının, gövdesine göre uzunluğu, doğuştan iyi savaşçı, iyi binici olduğunu gösteriyor” bölümünde ortaya koyar. Ardından onun bedensel uzuvlarının anlamlarını okur. Osman Bey’in çatık kaşları, kemerli burnu, köşeli çenesi, tuttuğunu koparma gücünü, biçimli ağzının ucundaki yumuşak gülümseme, gerektiği zaman insanların suçlarını bağışlama yeteneğini göstermektedir. Yazar onu “Kırmızı borkünü biraz sağa yıkmış, ak çalma bezden, burma sarığını, her zamanki gibi, hiç özenmeden dolamıştı. Yakışıklı olduğu kadar da utangaçtı. Karşısındakilere hiç zorlamadan güven vermesi, çok az, çok da öz konuşmasındandı.” (2010: 126) ifadesiyle tasvire devam eder. Görüldüğü gibi ruhsal ve fiziksel yönden oldukça ideal bir portre ortaya çıkmaktadır. Bu portrede bir eksiklik, zaaf, kusur görülmemektedir. Ayrıca yazar, onu bir öteki olan Çudaroğlu’nun ağzından “Kara Osman Bey, hırslanıp kılıcı kuşanıp atladı mı, öfkesini basamayan arslana, gölgesine saldıran sahana, fırtınada sokulan aç kurda, vururken yanılmayan parsa benzer!” (2010: 261) şeklinde yansıtır. Burada Osman Bey’in; güç, cesaret vb. unsurları sembolize eden varlıklar üzerinden tasviri dikkati çekmektedir. O, bütünüyle kötünün düşmanı, iyinin dostudur. Çünkü “Köylüyü okşar Kara Osman! Haklıyı arkalamakta, Gâvur Müslüman ayırmaz! Vergiyle bunaltmaz adamı” (2010: 613). Kısaca Osman Bey, her yönüyle mükemmel bir portre olarak ortaya konmaktadır. Bu tasvir, özellikle kimi ideolojilerdeki kahraman sunumlarına uygun bir tasvirdir. Sözü edilen sunumlarda kahraman hep gücün, kuvvetin, üstün fiziksel özelliklerin sahibidir. Elbette bunu, “var

olabilmek için güçlü olma ve mücadele etme icabını ahlaklaştıran söylem” (Bora, 2017: 39) üzerinden de değerlendirmek lazımdır.

Devlet Ana’da Orhan Bey’in tasvir ediliş şekli, Osman Bey’in tasvir ediliş şekline farklı değildir. O da hep bir kahramana has özel yetenekler, güç ve kuvvet, fiziksel ve manevi üstünlüklerle sunulur. Yazarın deyişiyle “okumayı altı yaşındayken sökmüş, sekizinde en önemli at yarışını kazanmıştı. Şimdi, on üçünü bitirirken, silah öğretmeni Kaplan Çavuş’un dediğine bakılırsa, derisine degecek kılıç buralarda hemen de yok gibiydi.” (2010: 100). Orhan Bey, on üç yaşın çok üstünde bir olgunluk, güç ve yeteneklerle tasvir edilmektedir. Başka bir bölümde ise o, “Yüksek alınlı ince yüzünde, köselerin değil, tahta sakalın, burma bıyığın heybetine ihtiyaç görmeyen güçlü bir savaşçı şefin, sakinleştirici güveni vardı.” şeklinde tasvir edilir. Ayrıca mavi gözlere sahiptir (2010: 108). Onun erkeğe dair söylemi de dikkate değerdir. Osman Bey ile Bal Hatun arasındaki yaş farkı ifade edilince o, “Türkmen’de erkeğin yaşı yıla ölçülmez, yiğitliğiyle ölçülür. Bizde sakat makat olmayan erkeğin delikanlılığı kırkında başlar” (2010: 434) cevabını verir. Burada zayıflığa, eril unsurlar dışındaki unsurlara, antikahramanlığa yer yoktur. Zaten Orhan Bey, erde kadınsı hiçbir özelliği hoş görmeyen bir karakter olarak da tasvire konu edilir. On üç yaşındaki Orhan Bey, “Karılar gibi ağita çökmek erlik değil, Toros Ağa!..” (2010: 114) derken bunu ortaya koymaktadır. Orhan Bey, görüldüğü gibi bütünüyle bir Alp-eren karakter, eril bir Doğu kahraman tiplmesi olarak tasvire konu edilmektedir.

Kerim Çelebi de *Devlet Ana*’da hemen hemen aynı olumlu çizgilerde tasvir edilir. Dev cüsseli, güç kuvvet yetirilmeyen Adem Ejderhası’nı kırbaçla alt ettiğinde, Kaplan Çavuş, Adem Ejderhası’na “Nereye çattın, derbeder? Bilmezden Azrail peygambere çattın!.. Dağ gibi kardaş yitirmiş herife çattın ki, seni neden sağ bıraktığına aklım ermedi! (...) Rüstem Pelvan kırbacıdır! Tımardır.” (2010: 133) diye söylenir. Kerim Çelebi’nin burada nasıl çizgilerle tasvir edildiği görülmektedir. Aslında Kerim Çelebi, başlarda ilim erbabı olma kararlılığındadır ama annesi Bacıbey, onun tam bir er olması taraftarıdır. Ona zırhı, kılıcı vs. kitaptan daha çok yakıştırır. Romanın sonundaki sahne aslında bir “er”e dönüşümün tasviridir. Kerimcan, annesine ve Aslıhan’a “Kırbacı iki kez şaklattı: Hadi bakalım aşevine! Bir eksik görmeliyim ki sofrada, ben size sormalıyım! (...) Oğlunun adam olduğuna, babasının ocağını yakacağına, Bacıbey ancak kırbacı elinden çekip karşısına dikilince inanmıştı” (2010: 650). O, artık

Bacıbey'in gözünde de bütünüyle bir erdir. Bu tasvirler, erilliği ön planda tutan bir toplumun kahraman portresine de uygun tasvirlerdir. Ayrıca yazar; ideal bir devlet düzeninin yiğitleri olarak Rum abdallarını da eril, yiğit, cesur, fedakâr sıfatlarıyla tasvir eder. Yazar onları, "Rum abdallarına geldi mi, dam, çadır tanımaz bunlar, ağaç gölgesinde, ot yığımında eğlenirler. Azrail'e el ense çekmiş, gözü kara yiğitlerdir her biri..." (2010: 26) ifadesiyle ortaya koyar. Ayrıca cesaret, yiğitlik, mertliğin yanı sıra hemen hepsi de her türlü olumlu sıfatla sunulur. Onlar, kerim millet, kerim devlet anlayışına uygun olarak, "Koşar hemen konuya komşuya... Hiçbir şey uydurmasa, ekmekle turşu çıkarır!.. 'Demin yedim!' diyerek yalan söyler, hep sana yedirmek için..." (2010: 35) şeklinde paylaşımcı bir tutumla da tasvir edilirler.

Devlet Ana'da Ben/biz tarafında büyük anlatılara uygun bir kahraman kişilik ise Adem Ejderhası'dır. O, hem fiziksel hem manevi yönüyle daima yazarın onayladığı ideal çizgilerdedir. Ona dair tasvirlerden biri "Dümbeleği sol kolunun altına kısıtırıp güm güm döven gerçekten adam azmanıydı. İki metreden artık boyu, geniş omuzları, kaim bacaklarıyla dev gibi geliyor (...) "Ohah" diye naralanması gerçekten yüreklere ürperti veriyordu. Saçları belinde, sakalı göbeğindeydi." (2010: 38) şeklindedir. Burada bir kahramanın fiziksel sunumuna dair çizgiler dikkat çekmektedir. Adem Ejderhası, tam bir Derviş-Alp tiplemesidir. Onda maddi ve manevi güçler bir aradadır. Ondaki dervişlik "Dinle gör ne söyler. Âdem Ejderhası. Derviş Pir Elvan! Sözün aslı gönüldür. Gönül hakları evidir. Kim dışa baktı, gaflet ipini boynuna taktı. Gönülden haberi olmayan eşşeeek, ne anlasın cevahir taşından!" (2010: 39) pasajında görülmektedir. Heybetli, korku salan bir fiziksel görünüme sahiptir. "Âdem Ejderhası Pir Elvan görününce kızlar enikonu korkup "Aboooooov" diye çığırarak irkildiler" (2010: 500) sahnesi bunu örneklemektedir. Yazar, onun yeme içme tarzını da onaylar bir tutumla tasvir eder. Bu, "Âdem Ejderhası, yufka ekmeğini, Konya'nın imaret kepçesi büyüklüğünde külahlayıp yağda yüzen yumurtalardan birini olduğu gibi avladı, 'Yallah bismillah' diye göçürdü." (2010: 502) cümlesinde görülmektedir. Yazar "pusuları tepip yıkan, kayaları koparıp düşman başına yağdıran, nice yiğitleri ezip yaralı sırtlan gibi böğürten, tepe aşağı dağ keçisi gibi parlayıp uçan, çiğ et yiyen karakuş yumuluşlu ve de yerleri yırtan al at tepinişli Âdem Ejderhası Pir Elvan yetti heeey!" (2010: 509) sözleriyle tasvir ettiği bir kahramana bu yeme içmeyi yakıştırır. Aslında yazar kimilerince olumsuz olarak okunabilecek özellikleri bile kendi kahramanları üzerinde

öväücü, sempatik bir tarzda sergilemektedir. Kötü karakter Filyatos'un kafasını da Adem Ejderhası'na kestirir. Kısaca yazar, ideolojik çizgisine, duygu ve düşünce dünyasına uygun kişilerin tasvirinde sempatik, samimi, sıcak, taraflı bir tutum içerisinde. Üzerlerinde herhangi bir olumsuzluk, zayıflık görmez. Onlar; kerim devletin, kerim milletin, "Türk ruhu"nın kahraman, derviş, alp tiplerleri olarak, büyük anlatılar çizgisinde, bütünüyle tek boyutlu, olumlu çizgilerle tasvire konu olurlar.

3. 1. 4. İdeal Dindarlar: Melekler, Huriler

Cumhuriyet dönemi Türk romanı, karşıt kutuplarda dindar figürlerinin sunumuyla da dikkate değerdir. Bu karşıtlıkta dindarlar, ideolojik arka plana uygun olarak, ya bütünüyle ideal çizgilerde ya da çok olumsuz çizgilerdedirler. Şule Yüksel Şenler'in, dindarı bütünüyle ideal çizgilerde sunan eseri *Huzur Sokağı* (1970) ideolojik amaç ve kaygıların romanıdır. 11 Ağustos 2012'de Tuğba Kaplan'a verdiği röportajda Şule Yüksel, amacını "gayemiz sadece İslamî kesimin okuması değil. İslamî düşünce ve yaşam tarzından uzak insanların da özenip, okumaya meyletmesini sağlamak" (www.sacitaslan.com, 16.10.2023) şeklinde açıklamaktadır. Bu açıklamayla doğru orantılı olarak "edebiyatın ideolojik nesne olması" (Akçay, 2012: 18) veya ideolojik bir nesne olarak görülmesi, İslamcı çizgide böyle ideolojik bir romanı doğurmuştur, denebilir. Akçay'a göre *Huzur Sokağı* İslamî modernliğin inşasıdır (2012: 11). Aynı zamanda "Toplumcu Gerçekçi" edebiyata, dindarları ötekileştiren bütün edebiyat anlayışlarına tepkisel bir edebiyat anlayışının, "suskun/susturulmuş İslamcı muhalefet" (Bora, 2017: 418) anlayışının ürünüdür. Zaten yazar; Marksizm, sol karşıtı bir arka plana da sahiptir. Şule Yüksel, 1968'de *Bugün* gazetesinde memleket insanına solcu, Bolşevik, vatan hainleri tehlikesine karşı çağrıda bulunmuştur (Tezcan, 2014: 111-121). *Huzur Sokağı*'nda ben/biz tarafının bütün bireyleri birer melek/huri kimliğinde iken kötü karakterlerin büyük bir kısmı solcu, Komünist kimlikleriyle şeytanî özelliklerdedir. Dolayısıyla *Huzur Sokağı* gibi romanlar da adeta tepkisel bir tutumla kendi ötekilerini inşa etmiştir, denebilir. Roman, bir bakıma hazır çerçevelere uygun olarak imanlılar ve imansızlar, mana alemindekiler ve sufli alemindekiler çatışması üzerine inşa edildiği için romanda iki karşıt tip ortaya çıkmaktadır: melek ve şeytan. Mekân ve ortamlar da benzer çizgide birdenbire hidayete erdiren ortam ve mekânlar veya yoldan çıkaran ortam ve mekânlar olarak tasvir edilir. Tasvirler genellikle insan doğasını, öznenin hakikatini, diyalojiyi göz ardı eden, hazır çerçevelere yaslı tasvirlerdir. Oysaki "öznenin

hakikati ancak parça parça olarak, görüntüler, perspektifler, pratikler ve anlatıların iç içe geçmesiyle ortaya çıkar” (Chambers, 2005: 149).

Ben/biz tarafı hep övgülere mazhar özellikler üzerinden adeta “*Huzur Sokağı*’nın hurileri/melekleri” olarak tasvire konu edilirler. Melek, ilahi emirlere kusursuzca itaat eden, iyilik üzere olan, günahattan bütünüyle arınmış nuranî, ruhanî bir varlıktır. Romanın ben/biz tarafındaki karakterlerinin de bu özellikler üzerine konumlanmış oldukları görülmektedir. Onlar fiziksel olarak da müspet özelliklerdedir. İdeolojik kaygılarla kurgulanan Hilal, Seval, Feyza, Dr. Nazım, Celil, Bilal, Nusret gibi karakterlerin hemen hepsinin tasviri kusursuzluk, meleklik kimliğinin üzerine oturmaktadır. Ayrıca kişilerde, kurguda, olay örgüsünde, anlatımda zaman zaman çelişkiye düşülmesinin; romanda anlık hidayetlerin, tesadüflerin, zorlama trajedilerin sürekliliğinin sebebi de ideolojik kaygılardır. Çünkü yazar için asıl olan; mesaj yoluyla insanları hidayete erdirmek, Müslüman kimliğin mükemmelliğini ortaya koymaktır. Şule Yüksel, bir yazısında kadın ve kızlardaki yozlaşmayı ifade ederken cümleye “İslam”ın, emsalsiz bir mücevher olarak görüp tanıdığı, ahlak, fazilet, hayâ ve iffet sembolü olan kadın ve kızlarımızın” (Aktaran Beşinci, 2017: 114) şeklinde bir giriş yapar. Bu tanım bütünüyle ben/biz tarafının kızlarına yansır. Romanda ben/biz tasvirlerinde zaafılar, kusurlar, eksiklikler, maddi ve süfli arzular hemen hemen hiç görülmez. Örneğin yazar, onların yaşam alanı sokağı aşağıdaki gibi tasvir etmektedir:

“Sakinleri, kanaat ve huzur içinde yaşayan, zenginlik ve debdebede gözleri olmayan mü'min ve mütevazî kimselerdi. Bu mütevekkil, asil insanlar, bütün fakr u zaruretlerine rağmen yaşayış tarzlarından gayet memnun, içinde bulundukları hayat şartlarından dolayı da o derece müsterihtiler... Bu sokak (...) Osmanlı devrinin, bütün incelik ahlâk ve faziletlerini sinesinde yaşatan ve sanki şu tefessüh etmiş cemiyetle bütün bağlarını koparmış asude bir köşeydi... Herkeste köklü bir gönül birliği vardı... Herkes birbirine karşı sonsuz bir sevgi, defîn bir muhabbet, samimi bir kardeşlik,, candan bir bağlılık duyardı (...) sokak sakinlerinden bir kişiye veya aileye gelen herhangi bir musibet ve felâket, bütün sokağın derdi ve elemi olur, felâketzedeye yardımcı olmak, onu teselli etmek, derdine derman olmak için herkes birbiriyle göz yaşartıcı bir fazilet yarışına girişirdi” (Şenler, 2012: 5)

Görüldüğü gibi “Huzur Sokağı” adeta kirli, iğrenç, sefih bir akıntının ortasında necis öğelerden arınmış, tertemiz bir ada, bir cennet adasıdır. Sakinleri ise bu adanın melekleri, hurileridir. Söz konusu ada “Hâsılı, İslâm ahlâk ve yaşayışının topyekün iflâs ettiği şu bozuk cemiyet içinde bu sokak, tesanüd, teavün, ittihad, ittifak ve uhuvvetin âbideleştiği bir fazilet, bir asalet, bir şecaat otağı” (2012: 6) şeklinde de tasvir edilir.

Yazar, ideolojik anlamda sokağın ve sokak sakinlerinin üzerine bir merkez inşa etmekte, buradan merkezin dışına bakmaktadır. Dolayısıyla kişiler, altı çizilen merkez üzerine inşa edilmiş olan keskin karşıtlıklarla tasvire konu olmaktadır. Bu yüzden sokaktakilerde herhangi bir olumsuz boyuta rastlanmaz. Yazarın, “Hepsinin de yüzleri nur nur, ıslıl ıslıl. Mesut, bahtiyar, gamsız, kedersiz insanlar” (2012: 8) tasviri, bunu ortaya koyar. Oysaki aynı dindarlar yıllarca diğer ideolojilerden romanlarda birer şeytan olarak anlatılmışlardı. Yazar; tepkisel, ideolojik bir tutumla ötekileri/onları necis özellikler üzerinden bütünüyle şeytanlaştırırken, dindarları melekleştirilmektedir. Tasvirler hep şeytanlar melekler paradoksunda ilerlemektedir.

Huzur Sokağı’nın kedileri bile sokaktan, sokak sakinlerinin yaşayışından etkilenmiştir. Yazar bunu “Huzur Sokağı’nın sakinlerindeki huy ve karakter güzelliği sanki sokağın kedilerine bile sirayet etmişti. Hepsinde mütevekkil, hakkına rıza gösterir bir hâl vardı bu kedilerin. Hiçbiri diğerinin önündekini kapmak için ileri atılmıyor” (2012: 45) şeklinde sergilemektedir. Sokak sakinlerinin melek karakteri onları da birer meleğe dönüştürmüştür. Yazara göre sokakta oturanlar “imamın ‘Allahü Ekber’ işaretiyle hep bir anda harekete geçen bu küçük cami cemaati, ordu kumandanının ‘Arş’ emri ile bir anda harekete geçen muntazam bir bölükten farksız, hatta çok daha disiplinli, intizamlı bir iman ordusu”dur (2012: 9). Sokağın başta Bilal olmak üzere bütün gençleri mükemmel karakter üzeredirler. Hepsi üst düzey üniversitelerin tıp, hukuk, mühendislik gibi bölümlerinin başarılı öğrencileridir. Yazar onları, bazı bölümlerde, sonradan hidayete eren Necati üzerinden aktarır. Necati’nin onların içindeyken ruh hâli “tarifi imkansız bir vecd dalgası içinde okunanları sanki dinlemiyor, adeta içiyordu (...) Okunan hakikatler bir ab-ı hayat gibi ruhunu serinletmekte, teneffüs etmekte olduğu bu ulvi hava kalbine, o güne kadar hiç tatmadığı ilâhî neş’eler bahşetmekteydi” (2012: 35) şeklinde yansıtılmaktadır. Onların ortamı, o derece etkili, uhrevi ve ulvi bir ortamdır. Necati’ye göre “bu insanlar, kalbleri imân yüklü bu asil ve necib gençler, müşfik kollarını sevgi ve şefkatle kendisine uzatmışlardı işte... Onu topluluklarına layık görmüşler (...) Ve işte şimdi o da onlarla beraber, onlarla yan yana omuz omuza namaz kılıyordu” (2012: 37). Devamında Necati’nin “Ben bu kardeşliğe layık mıyım?” sorusuna, Bilal “Birkaç saatten beri evet...” (s. 39) cevabını verir. O zaman burada kapıların ötekilere kapalı olduğu, kapıların sadece kapının önüne

gelenlere açık olduğu sonucu çıkabilmektedir. Yazar; mkemmел, ulvi ortamlar inşa edeyim derken tasvirde, kurguda böylesi çelişkilere düşebilmektedir.

Huzur Sokağı’nın bütün sakinleri mkemmел çizgilerdedir. Örneğin müezzin Sadi Hoca “Mahallenin herkes tarafından sevilen, hürmet edilen nur yüzlü ve umumî kültürü yüksek, engin bilgili müezzini” (şenler, 2012: 7) olarak tasvire konu olur. Sokağın diğer bir sakini olan Bekir ağa, aşağıdaki şekilde tasvir edilmektedir:

“Bekir Ağa, inşaatlarda, amelelik yaparak nafakasını temin ederdi. Ters çevrilmiş kasketi, kırmızımtırak yüzü, derinden gülen şefkat dolu gözleri ve hele hele mali durumunun hiç de iyi olmamasına rağmen elinin haddinden fazla açıklığı ile herkesten ziyade çocukların sevgilisiydi Bekir Ağa. Her akşam eve dönüşünde sokaktaki bütün çocuklara çikolata, sakız, leblebi, çekirdek gibi yiyecekler, onların hoşuna gidecek balon, lstik top gibi ufak tefek oyuncaklar dağıttırdı.” (şenler, 2012: 7)

Huzur Sokağı’nda Hayri Dede; Sadi Hoca ile Bekir Ağa’ya benzer bir çizgide, bir kusursuz kişilik olarak sunulur. Yazar, onu “nur yüzlü sevimli ihtiyar ise, sokaktaki kedilerin sevgilisi, sayacı Hayri Dede (...) elindeki paket paket işkembeleri ve ciğerleri büyük bir neşe ve keyifle etrafında miyavlaya miyavlaya fır dönen kedilere dağıtır ve biçarelerin karınlarını doyurmadan eve adım atamazdı.” (2012: 7) sözleriyle tasvir etmektedir. Görüldüğü gibi sokağın  siması da olağanüstü güzellikte bir ahlak ve güzel eylemler, özellikle “nur yüzlü”lk üzerinden tasvir edilmektedir. TDV *İslam Ansiklopedisi*’ne göre “aydınlık, ışık” anlamına gelen “nr”; Kur’n’da ve hadislerde, insanların nn aydınlatıp doğru ve gerçek olanı görmelerini, hak ile btlı, hayır ile şerri ayırt etmelerini sağlayan manevi ve ilâhî ışık anlamına gelmektedir (Uludağ, 2007: 244-245). Kavram, manevi aydınlık, içsel aydınlık anlamlarıyla i içedir. Bu içsel aydınlık ise i güzellik, iyi niyet, samimiyet, huzur gibi bütün olumlu anlamları üzerinde taşımaktadır. Dolayısıyla nur yüzlülük, içerdeki nurun ve bütün güzelliklerin hem dışa, yüze hem de karaktere, eylemlere yansısıdır. Anılan  isim de tasvir anlamında mükemmellik üzerine oturmaktadır. Aslında yazar, ideolojik kaygılarla bireylerde mkemmел örnekler ortaya koymaya çalışırken insanın melek olmadığı gerçeğini, insan doğasını, doğadaki diyalojiyi göz ardı etmektedir. Hannah Arendt, çoğulculuğun, dünyanın yasası olduğunu dillendirir (1981: 187). Oysaki tasvirlerle böyle bir çoğulculuktan ziyade tek tiplilik hâkim konumdadır.

şüphesiz ki *Huzur Sokağı*’nın en önemli karakteri fiziğin ve ruhun mkemmел bir terkibi olan Bilal’dir. Yazar, Bilal tipini abisinden esinlenerek kurguladığını dile getirir.

“Büyük abim de sonradan hidayete ermişti. Bilal tipini son derece kendi şahsında toplayan biriydi (www.sacitaslan.com, 16.10.2023) diyen yazar, onu aşağıdaki gibi oldukça taraflı, öznel bir tasvirle okura sunmaktadır:

“Kapının eşiğinde ütülü pantolonu, kolalı gömleği ile tertemiz kıyafetli, temiz ve asil çehreli, güzel, yakışıklı ve nezih bir genç belirdi. Huzur Sokağı’nın ağır başlı ve efendi delikanlısı, Bilâl (...) O; ahlâkı, terbiyesi, çalışkanlığı ve yüksek imanıyla Huzur Sokağı’ndaki kız sahibi bütün anne ve babalar için yegâne damat namzedi, başlarında tertemiz oyali yemenilerle perde arkalarında çeyiz işleyen bütün genç kızların hayâllerinde yaşattıkları ve istikbâl için ümit besledikleri ideal bir eş, biricik annesinin ise üzerine titrediği, terbiyeli, itaatli, hayırlı bir evlât olarak Huzur Sokağı’nın gözbebeği sanılan, sevilen, her bakımdan mükemmel ve müstesna yaradılışlı bir gençtir.” (Şenler, 2012: 8)

Tasvirde görüldüğü gibi aslında Bilal adının kaynağı, İslam tarihinin önemli bir figürü olan Bilal-i Habeşî’dir. Yazar için o, bu çağın Bilal’idir. Her yönüyle üstün yetenekli bir insan, bir fazilet örneğidir. Yazar, onun ezan okuyuşunu “İşte, nitekim o tatlı, o lâhutî ses, muhiti sıcak bir ana şefkatiyle kucaklamağa başladı (...) Bu ulvî sesle, bu ilâhî davetle uyanan herkesin evinde birer birer ışıklar yanmaya başlar, nalin tıkırtılarının, su şıkırtılarının sesi, sokağa mânevi bir musikinin nağmeleri gibi yayılırdı” (2012: 7) şeklinde tasvir eder. Bu tasvir, bir müezzin de olan Bilal-i Habeşî portresiyle örtüşmektedir. Yazar bir başka tasvir sahnesinde ise Bilal ve Necatî’yi “bembeyaz takkeleriyle” (2012: 72) namazda yansıtır. Burada, aynı takkelerin/sarıkların diğer romanlarda yıllarca kirli, karanlık öğelerle; olumsuz sembolik anlamlarla tasvir edildiğini hatırlatmakta fayda vardır. Yazar ideolojik, karşıt bir tutumla bu kıyafetleri tertemiz öğeler üzerinden anlatmaktadır. Burada renklerin simgeselliğini, siyah ve beyaz renklerin karşıladığı sembolik anlamlar da dikkate değerdir. Yazara göre “her zaman duayı en son bitiren, camiden en son çıkan o olurdu” (2012: 10). Yine yazara göre “O, odasının duvarlarını lüzumsuz resimlerle süslemeyi sevmezdi (...) duvarlarını veciz, yüksek iman hakikatleri ile tezyin etmişti” (2012: 11). Zaten odasındaki levhada büyük harflerle “EY KENDİNİ İNSAN BİLEN İNSAN! KENDİNİ OKU...” (2012: 13) sözü yer almaktadır.

Şule Yüksel, Bilal’i dünyevileşmeye, geçici gördüğü hayatın zevklerine karşı da oldukça dirençli, dirayetli, iradeli bir genç olarak tasvire konu eder. O, her ortamda kendini korumayı bilir, zaaf göstermez. “Etrafındaki erkekleşmiş kızların, nazik ve kibar görünmek için kırım kırım kırtan kadınlaşmış erkeklerin ona utanç ve ızdırab veren çirkin hâl ve davranışları” (2012: 17) karşısında gözlerini kitabından ayırmamaya

özen gösterir. Yazarın, Bilal üzerinde sergilediği bu iradeli tutumu apartmandaki kız Ülker, “Daha hayatımda erkeğin böylesine rastlamadım. Karşısında bunca güzel kız olacak da, başını çevirip bakmayacak. Olur şey değil vallahi” (2012: 75) sözleriyle vurgular. Alev Leyla’nın deyişiyle hepsinin kalbi onun için çarpsa da (2012: 75) Bilal, onlara dönüp bakmaz. Bilal; gayretinin, dirayetinin, çalışkanlığının neticesinde yardımsever, büyük bir iş adamına dönüşür. Anadolu’dan üniversite okumaya gelen gençlerin elinden tutmaya çalışır. Onlar için büyük ve konforlu bir yurt inşa eder. Onun başarıları ve yardımseverliği sık sık gazetelere haber olur (2012: 193). Ayrıca Feyza ile evlilik hayaliyle “O zaman Boğaziçi’nde güzel bir yalı alır, yaz aylarını Boğaz’ın o muhteşem manzarası ve müstesna havası içinde geçirir, kışın da şehrin temiz bir semtinde konforlu ve güzel bir evde otururuz” (2012: 212) şeklinde düşünmektedir. Aslında burada bir başka çelişkiden söz edilebilir. Çünkü yazar gerek Bilal üzerinden, gerekse de Bilal’in evi ve Huzur Sokağı üzerinden sürekli kanaate, sadeliğe vurguda bulunmuştu. Eğer hak edilerek elde edilmiş deniyorsa, o zaman Bilal’in hayatta şiar edindiği sadelik ve sokağa övgünün anlamı sorgulanır hâle gelir. Odaklanılan mesaj kaygısı, ideolojik kaygılar bazen bunlarda bir denge yitimine sebep olabilmektedir.

Yazar, Bilal’in beş altı yıl sonra sokağa ilk kez dönüşünü ise adeta peygamberin Mekke’den Medine’ye hicreti tarzında sunuverir. Sokağın sakinleri onu kendi evlerinde misafir etmek için yarışa girerler. Şule Yüksel, bu sahneyi “Medine’ye hicretinde Resul-ü Ekrem’i (sav) evlerinde misafir etmek için Müslümanların gösterdiği tarihi fazilet yarışı gibi, Huzur Sokağı’nın mü’min ve muttaki sakinleri de adeta Bilal’i kapmışlar” (2012: 221) sözleriyle tasvir eder. Bilal’in olağanüstü, peygamberi özelliklerde tasvir edilişi burada dikkati çekmektedir.

“Türkiye’de başörtülü İslam’ı ilk kez gündeme getiren ve İslamî hareketin taşıyıcılığını yapan şahsiyet olarak karşımıza çıkmış” (Beşinci, 2017: 3) olan Şule Yüksel, kendi hayatından izler taşıyan bu hidayet romanında çoğunlukla ideolojik bir zeminden hareket etmektedir. Vurgulanan zemin, daha önce vurgulandığı gibi, ben/biz ve ötekilerin tasvirlerine genellikle melek-şeytan karşıtlığında yansımaktadır. Elbette bunda Cumhuriyet sonrasının ideolojik/politik anlayışıyla beraber edebî anlayışı da etkilidir. Çünkü Cumhuriyet sonrası edebiyatta uzun yıllar dindarlar, dindarlara ait kıyafetler, eşyalar, mekânlar, simgeler çoğunlukla olumsuz kimliklerde ötekileştirici tasvirlerle konu edilir. Elbette bu tutum İslamcılarca hiçbir zaman hoş görülmez,

teпкиyle, antipatiyle karşılanır. Bu yüzden altmışlar sonrası İslamcılık eksenli romanlarda kurgulanan dindar tipler, o güne kadar sergilenen dindar tiplerine cevap gibidir. Şüphesiz ki bu tepkisel, ideolojik tutum başka bir uç noktayı beraberinde getirmiştir. Diğerlerinin salt şeytan olarak gördüğü karakterler bu sefer melek sıfatında; diğerlerinin melekleri ise şeytan olarak tasvir edilmiştir. Bir uç noktadan başka bir uç noktaya sapılmıştır. *Huzur Sokağı* bunun önemli örneklerinden biridir. Elbette yukarıda da vurgulandığı gibi ideolojik kaygılar çoğu zaman beraberinde çelişkileri getirmiyor değil. Örneğin yazar romanda bir üniversite hocasının dilinden “Kadın üç şey için nikah edilir: Malı, güzelliği, diyaneti yani dini... Sen bu üçüncüsüne itibar etmelisin” (2012: 356) hadisini aktarır. Bu noktada ister istemez “neden romanda ben/biz tarafında yer alan bütün kızlar huri gibi güzel?” sorusu akla gelmektedir. Çünkü Feyza, Seval, Hilal gibi bütün iyi karakterler adeta birer huri gibi tasvir edilmişlerdir. Hâliyle dile getirilen hadis ile çelişki arz eden bir durum ortaya çıkmaktadır.

Huzur Sokağı’nın melek/hurilerine en güzel örneklerden biri ise Feyza’dır. Aslında yazar romanın başında Feyza karakterindeki bütün öteki kadınları şeytansı çizer ama bu konuda Feyza’ya özel bir muamele sergiler. Yazar onu “En mahir bir ressamın fırçası dahi böyle bir güzellik tablosunu canlandıramazdı. Simsiyah, omuzlarından aşağı bir şelale gibi dalga dalga dökülmüş gümrah bir saç yığını. Göz alıcı beyazlıkta sedef gibi duru ve pırıl pırıl bir ten... efsunlayıcı, şahane bir güzellik (...)” diye başlayıp “Tatlı bir kavisle uzanan simsiyah kaşların altında, yine koyu siyah, sık uzun ve kıvrık kirpiklerin çerçevelediği iri, yosun yeşili bir çift göz” (2012: 64) şeklinde devam eden bir tasvire konu eder. Bu tasvir bile yazarın taraflılığını, kahramana sempatisini fazlasıyla göstermektedir. Yazar, Feyza’nın fiziksel özelliklerine dair büyüleyici tasvire doğanın güzelliklerini de katarak “O gözler... O, içinde bir an eriyip, yok olduğunu hissettiği yosun yeşili, iri, kadife gözler? Ya o billur ses?” (2012: 64) sözleriyle devam eder. Oysaki bu bölümlerde Feyza, romanın ötekileri gibi zihinsel yönden, inanç ve yaşam biçimi yönünden bir çürüme içindedir. Yazar, içi karanlık bir karakteri, ıslıl ıslıl fiziksel özelliklerle tasvire konu etmektedir. Yazarın bu çelişkisi şüphesiz ki yine ideolojik kaygılar yüzündendir. Aslında yazar içini de dışı gibi ıslıl ıslıl hale dönüştüreceği bir karakteri sempatiyle, övgüyle, hayranlıkla tasvir etmiş olmaktadır.

11 Ağustos 2012’de Tuğba Kaplan’a verdiği röportajda, hidayete ermeden önce çok açık bir kız olduğunu vurgulayan yazar “romanı kurgularken Feyza ben/biz oldum”

(www.sacitaslan.com, 16.10.2023) demektedir. Dolayısıyla roman otobiyografik özellikler taşımaktadır. Romanda yazarı temsil eden Feyza; hayranlık, sempati dolu tasvirlerle hemen her bölümde mazhar olur. Örneğin bir bölümde o, rüyasında Hz. Ömer'i görür. Hilal'e ve Feyza'ya uygulanan zulümler sonrasına denk getirilen rüyayı, yazar, "Hz. Ömer, ayaklarının dibinde hıçkırığa hıçkırığa ağlayan Feyzâ'ya doğru eğildi. Namaz örtüsünün üzerinden kendisine güven vermek ister gibi elini hafifçe gezdirdi. Sonra Feyzâ'yı örtülerinden hafifçe tutarak ayağa kaldırdı" (2012: 387) sözleriyle tasvir eder. Dolayısıyla Feyza, Hz. Ömer'in de takdirine şayan bir kişilik olmaktadır. Aslında bu bir bakıma İslamcı camiadaki asr-ı saadet özleminin karşılığıdır. Yazar, ölüm döşeginde ise onu "kızlık yıllarında dahi olmadığı kadar öylesine büyü, öylesine çarpıcıydı ki... Sanki bir insan değildi, bir melek yatıyordu yatağın içinde. Bembeyaz çarşafın arasında bir zambak kadar zarif ve narindi" (2012: 549) sözleriyle aktarır. Yazar, yine beyaz renk üzerinden sempatik, övgü dolu bir tasvire başvurmakta ve Feyza'yı bir "melek" statüsüne çıkarmaktadır. Feyza, onun için İslamcı çizginin ideal kadınıdır. Ayrıca bu tasvirlerde yazar, iyiyi doğrudan işaretlemektedir.

Şule Yüksel, Feyza'nın kızı Hilal'i de hep bir huri olarak sunar. O, daha küçücük yaşlarda okulda komünist öğretmenlere karşı mücadele etmektedir. Yazarın anlatımıyla "dinsiz öğretmenine karşı o da Allah'ın var olduğunu haykırmış ve ispat etmişti... Belki Hz. Bilâl ve Hz. Sümeyye kadar işkence çekmemişti ama Allah'a inanmanın cezası olarak din dersinden kırık not almış ve arkadaşları içinde bir sürü hakarete maruz kalmıştı" (2012: 277). İnancı uğruna bedel ödeme noktasında Hz. Sümeyye de Bilal-i Habeşi gibi İslam tarihinin önemli, sembol figürlerinden biridir. Hilal, adeta bu çağın Sümeyye'sidir. Hilal, o küçücük yaşta okulda öğretmeni dâhil bütün öğrencilerin namaza başlamasına aracı olur. Hademe kadının odası namaz kılanlarla dolup taşar (2012: 295-297). Feyza da ona "Sen yalnız üstün zekanla değil, üstün ahlakın, üstün terbiyen ve üstün imanıyla (...) bir mücevher gibisin" (2012: 324) diye övgüde bulunur. Hâliyle yazar, onun ağzından melek/huri tasviri sunmuş olmaktadır. Başka bir sahnede ise yazar onu "Üzerinde yine aynı sabahlık ve başında kendisine o çok yakışan yine aynı dantelalı beyaz örtü vardı... Elindeki Kur'ân'ın sayfeleri açık kalmıştı... Genç kız, bu hâliyle masallardaki peri kızlarını andırmaktaydı" (2012: 456) şeklinde sunar.

Cumhuriyetçi elitler modernleşmeyi beden ve giysi üzerinden tanımladıkları için (Çayır, 2008: 145) kimi kıyafetler kabul görürken, kimileri ise ötekileştirilmişti. Kara

çarşaf bunlardan biridir. Romanda kara çarşafıla ötekileştirilen dindarın yerine beyaz örtülü bir dindar, kara çarşafın yerine ise beyaz örtü konmuş olmaktadır. Zaten İslamcı çizgideki “yazarlar, Batıcı modernleşme anlatılarına karşı söylemlerini örtülü kadın imgesi üzerine kurarlar” (Çayır, 2008: 82). Bu kadın ise İslamcı romanlarda çoğunlukla beyaz örtülü, nur yüzlü kadındır. Şüphesiz ki bunlar birer sembol statüsündedir. Zaten sembol “daha yüksek bir gerçekliğin yansıması veya gölgesidir” (Lings, 2003: 9). Sembollerin söylem olarak ideoloji ile ilişkili olduğunu söyleyen Örs’e göre “semboller, bir yandan insanların dünyayı anlamlandırmasını kolaylaştıran, diğer yandan da toplumun ortak olarak paylaştığı anlamları ifade eden zihinsel kurgulardır” (2012: 30) Yazar, ideolojik anlamda bir merkez inşa ettikten sonra, oradan ben/bize ve ötekilere bakmaktadır. Tasvirde başvurulmuş semboller de bu doğrultudadır.

Huzur Sokağı’nın başka bir hurisi de Bilal’in annesidir. Yazar onu da “Beyaz örtülü, nur yüzlü kadın” (Şenler, 2012: 14) olarak tasvir etmektedir. Sadece bu cümlede bile yazarın ne derece taraflı bir tasvire imza attığı görülmektedir. Annenin özellikleri de hazır çerçeveler gibi Feyza ve Hilal ile hemen hemen aynıdır. Şenler, başka bir yerde ise onu “başından hiç çıkartmadığı beyaz örtüsü, ona öyle nurani, öyle cazibeli bir hâl veriyordu ki” (2012: 15) sözleriyle yansıtır. Anne, tertemiz papatya gibi örtüsünün içinde nurdan bir melek gibi saf ve temizdir (2012: 20). En iyi, en pahalı makyaj malzemeleri, onun parlak cildi karşısında sönük kalmaktadır (2012: 15). Aslında bu tasvirlerde okuyucuların beklentilerinin de etkili olduğu iddia edilebilir. Çünkü onlarca yıl dine iliştilen tipler okura birer şeytan olarak sunulmuştu. İslamcı okur elbette bundan rahatsızdır. Bunun farkında olan yazar, bir bakıma onların beklentilerine uygun tipler inşa etmektedir. Zaten söz konusu romanlara İslamcı okurlarca çok rağbet edilmesi, bunu göstermektedir. Sonraki süreçte anılan çizgideki bütün romanlarda bu ideal tipler ortaya konacak ve durum süreklilik kazanacaktır.

Hekimoğlu İsmail’in 1967’de yayımlanan romanı *Minyeli Abdullah* (30. bs.), Cumhuriyet sonrası dindarlara bakışa, dindarlara dair kimi yaptırımlara tepki olarak yazılmış bir romandır. Bu, daha çok döneme kadar İslam ve İslamcıya bakıştan kaynaklıdır. İslamcı kimliğin radikal kılınarak, ilerlemeye, çağdaşlaşmaya, bilime engel görülerek ötekileştirilmesi nedeniyle “İslam’ın kamusal ve siyasal alanlardaki rolü Türkiye Cumhuriyeti tarihi boyunca bir çekişme konusu olagelmiştir” (White, 1996: 379). Bu ve benzeri koşullar nedeniyle İslamcı kimlikteki romanlar edebî arenada

1960'lar sonrasına denk gelir. Bu biraz da 60'lardaki kısmi açılıma bağlanabilir. Romanlarda genel olarak İslamcı çizgide ideolojik bir tutum benimsenmiştir. Roman, çoğunlukla bir tebliğ aracı olarak düşünülmüştür. Buna, Nasr'ın deyişiyle “manevî ilkeleri doğrudan yansıtan ve hakikatin vahiy kaynağından gelen bereket kanalına en kestirme yoldan ulaştıran sanat” (Aktaran Erkilet, 2004b: 382) anlayışı denebilir.

Hekimoğlu İsmail; Şule Yüksel Şenler'in anlayışıyla paralel bir çizgide, roman anlayışını “Bizim Müslümanlara ne oluyor ki, edebiyatı İslam'ın hizmetine sokmasınlar? Sanat sanat içindir sözü uyutmacadır, bunu kabul edenler gaflettedir” (Aktaran Çalışkan, 2002: 648) sözleriyle dile getirir. Yine *Yeni Şafak*'ta Emeti Saruhan ile olan söyleşide “Tebliğ bize ait. Ben roman yazarım. Hidayete ererler ermezler. O bizim işimiz değil” (Yüz yüze mülakat, 22.05.2011) düşüncesinde olduğunu anlatır. Kenan Çayır'a göre İslami çevrelerde roman, edebî alanı aracı kılarak fikirlerini yaymak isteyen bir İslami bilincin yansımasının ürünüdür (2008: 31). Bu da diğer anlamıyla tebliğdir ve İslamcı kanonun en önemli amaçlarından biridir.

Hekimoğlu İsmail, amaç olarak *Minyeli Abdullah* çizgisinde romanlara imza atmaya çalışır. Eserde ideolojik kaygılar nedeniyle uzun hitaplara sıkça başvurur. Romandaki “vaaz ve nasihat üslubu” (Erkilet, 2004b: 386) oldukça dikkat çekicidir. Roman, adeta bir İslam ülkesi programıdır. Ayrıca *Minyeli Abdullah*, Marksizm ve Batılaşma karşıtı mesajlarla yoğrulmuştur. Aynı zamanda onlarca yol İslamcı kimliğin öteki kılınmasına tepkisel bir çizgidedir. “Cumhuriyet dönemi anlatılarına karşı orijinal bir İslami anlatı geliştirme iddiasında olan romancılar, sonuçta 1950 sonrası anlatılarını, karakterleri ters yüz ederek taklit ederler” (Çayır, 2008: 39). *Minyeli Abdullah*'ta da genel olarak yapılan budur. Bu ideolojik çizgi ben/biz ve ötekilerin tasvirine yansır. Romanda, *Huzur Sokağı*'nda olduğu gibi huri/melek karakterinde tasvir edilen ideal dindarlar yer alır. Kanonik anlamda sadece bu dindarlar içeri alınır.

Ben/biz tarafının ideal dindarlarından biri, Abdullah'ın eşi Sevde'dir. Yazar onu oldukça sadık, vefakâr ve fedakâr bir Müslüman portresinde çizer (İsmail, 2002: 52). O, mükemmel bir Müslüman, mükemmel bir eş, mükemmel bir anne örneğidir. Yazar, oğlu vurulduğunda Sevde'nin duruşunu “Oğlunun vurulduğu kendisine haber verildiği andan itibaren namaza durmuştu (...) yanaklarından yuvarlanan gözyaşları, ona bir başka melek güzelliği veriyordu” (2002: 180) şeklinde yansıtır. Burada evladının ölümünü bile büyük bir metanetle karşılayan bir dava kadını portresi sunulmaktadır. Yazara göre

“Abdullah'a itaat için yaratılmış bir kadındı (...) Değil herhangi bir şey için kızmak, bağırmak; yüzünü dahi ekşitmezdi (...) Hurileri anlamak için Sevede'ye bakmak kafiydi. ilim, ibadet ve dindar kocasına itaat için yaratılmıştı bu kadın” (2002: 184). Zaten yazar, onun bir huri olduğunu doğrudan iyiyi işaret ederek dile getirir. Feyza, rüyada Hz. Ömer'i görmüştü, Sevede ise Hz. Hatice'yi görür. Yazar, bu sahneyi “Ne kadar uyudu bilmiyordu; ufuktan bir zemin üzerinde iki nehir gibi, Sevede ile Hazret-i Hatice (R.A) buluştular. Burası Hazret-i Hatice'nin evi oluyordu ve karşılayan da O” (2002: 242) ifadesiyle tasvir eder. Sevede, Yahudilerce şehit edilir.

Gerek *Huzur Sokağı* gerekse *Minyeli Abdullah*, zemini ideolojik romanlardır. Bu zeminde yazarların, iyileri ve kötülerini doğrudan işaretleyip okura sunan otoriter tutumu, tasvirleri diyalojiden ziyade monoloğa dönüştürmektedir. Söz konusu monologda insan doğasının çok yönlülüğü, Lukacs'ın önerdiği “daha derin, daha gerçek, daha insani, daha tarihi şekilde kavramak ve tasvir etmek” (2008: 416) anlayışı göz ardı edilmektedir. *Minyeli Abdullah*'ın ideal dindarı Abdullah'tır. Yazarın düşünceleri bir sözcü olarak hep onun ağzından dile getirilir. Örneğin Abdullah'a göre “bütün insanlık iki kısımdır: İman ehli, küfür ehli” (2002: 119). Zaten roman da bu katı karşıtlık üzerine inşa edilmiştir. Abdullah, Batılılaşma unsuru olarak gördüğü içkiye, kumara, kravata, stadyumlara, sinemaya, eğlencelere, alkışa, çıplaklığa, turizme, heykellere karşıdır. Bu, Batılılaşma konusunda Hasan El-Benna'nın “kadın şarkıcılarını, içkilerini, tiyatrolarını barlarını, sinemalarını, romanlarını, gazetelerini, hayallerini ve bütün çılgınlıklarını İslâm ülkelerine soktular” (Nazlı, 1988: 213) düşüncesiyle doğru orantılıdır. Abdullah da bunu sürekli Batılılaşmaya, Marksizme, egzistansiyalizme bağlar. Yazar, onun ağzından egzistansiyalizmi “bir felsefi cereyan gibi Mısır'a giren egzistansiyalizm, sonra cahiliyet devrine ait edepsizlikleri, batı medeniyeti adına ortaya koydu (...) seks ve esrar partileri egzistansiyalizm'di.” (2002: 98) sözleriyle ifade eder. Turistler, onun zihin dünyasından “Mısır'ın dinine, örf ve adetlerine kastı olan turistler Mısır'a gelip, memleketinde gezmedikleri kıyafetle geziyorlardı (...) Meserret Parkına gidip sevişmeler, camilere ayakkabı ile girmeler ve müezzin dövmeler hep bu cümledendi” (2002: 131) ifadesiyle aktarılır. Ona göre “belki bu turistler Haçlı seferlerini bir başka şekilde devam ettiriyordu” (2002: 131). Yazar, Batılılaşmaya karşı oluşunu Abdullah'ın ağzından “Avrupa'nın size ettikleri hadsiz zulüm ve adavetten sonra, hangi akıl ile onların sefahat ve batıl efkârlarına ittiba edip emniyet ediyorsunuz” (2002: 176)

sözleriyle de aktarır. Ayrıca romanda Komünizm, bir karşıt ideoloji olarak yer alır. Yazar, İstanbul/Türkiye ile ilgili bölümlerde ise milliyetçi bir çizgiye kayar. Roman genel anlamıyla bir Doğu-Batı, İslam-İslam düşmanları karşıtlıklığı üzerinden kurgulandığı için tasvirler de çatışan ideolojilere uygun bir yapıdadır.

Minyeli Abdullah'ta Abdullah; inancı uğruna her bedeli ödemeye hazır bir çizginin ideal kahramanıdır. Ben/biz tarafının ana figürü, başkişisi olan Abdullah'ı yazar sürekli taraflı, ideolojik kaygılarla, zihnindeki çerçeveye uygun bir şekilde tasvir eder. Yazar, ahlaki özelliklerini “Halbuki Abdullah çöplükte biten gül misali, muhite inat, üstün bir ruha sahipti. Fıtrî bir kabiliyetle iyi ile kötüyü ayırabiliyordu” şeklinde ortaya koyduktan sonra onun fiziksel özelliklerini “uzunca boylu, geniş omuzlu, boyu ile kilosu denk, yeni girdiği delikanlılık devresinde yarım sakal tıraşı ile tam bir erkek güzeliydi. Kara gözleri, uzun kaşları ve tatlı tebessümüyle kızların sarkıntılıklarına sık sık hedef oluyor” (2002: 9) tasviriyle sergiler. Görüldüğü gibi Abdullah, hem iç hem dış güzellik açısından makbul çizgidedir. Çevresinde insanların kıymeti para ile ölçülürken o, kendisini namaza, kitaplara, ilme verir (2002: 16). Yazara göre “Abdullah, ciddi bir aile reisi idi. Fakat o, kendi nefesine tatbik etmediğini zevcesinden istemezdi. Zevcesinin nazik durumunu bilir ve takdir ederdi” (2002: 22). Tasvirlerdeki sempati açık bir şekilde görülmektedir. Abdullah, maddi yönden fakir ama iman açısından oldukça zengindir. Aylığından artan üç beş kuruşu İslami neşriyata yatıran, Allah yolunda harcayan üst düzeyde bir kişiliktir (2002: 53). Yazarın Abdullah'a dair nerdeyse bütün tasvirleri, iyiyi doğrudan işaretleyip okura sunan tasvirlerdir.

Abdullah, ideolojik anlamda Komünizm karşıtıdır. Yazar, onu sık sık komünizme, komünistlere karşı mücadele içinde de tasvir eder. O, Mısır'ın Bulgaristan gibi komünist olamayacağı inancı ve davasındadır (2002: 28). Bu yüzden ağır bedeller ödemek zorunda kalır, hapisaneye düşer. Abdullah orada bile inancından, davasından taviz vermez. Yazar, onu “Abdullah ceketini çıkardı, beton zemine yaydı, üstüne oturdu. Hücrenin darlığı yatmasına imkân vermiyordu. Taş, toprak arasında kaldı. Tıpkı mezar gibi” (2002: 29) şeklinde tasvir eder. Devamında ise “Abdullah'ın ‘La ilahe illallah’ diyen kalbi, kelebeklerin uçtuğu, kuşların öttüğü, nergislerin güldüğü bir su başı kadar hoş, tatlı ve sakindi” (2002: 31) der. Onda bu şartlara rağmen zayıflığa, zaafa, daralıp bunalmaya yer yoktur. Yazar onu sempatisini açıkça belli eden çizgilerle tasvire devam eder. Abdullah manevi yönden o kadar güçlüdür ki bu onun rüyalarına bile yansır.

Yazar onun bir rüyasını “Sakalı gibi beyaz kavuklu ve yasemin yüzlü biri, içleri açan gülüşüyle dedi ki: ‘Evladım, dünyadaki her musibet ve her saadet bir imtihandır. Maharet İslamiyet’i böyle zamanlarda yaşamakta (...) Abdullah gözlerini açtı. Ferahlamıştı” (2002: 34) tasviriyle aktarır. Burada beyaz kavuk, beyaz sakal gibi semboller, öğeler dikkate değerdir. Çünkü Kemalizm veya Marksizm gibi ideolojilerin romanlarında, onlarca yıl birer gerilik nesnesi, olumsuz dindar tiplerin sembolleri olarak akla, bilime vs. aykırı görülen bu öğeler, *Minyeli Abdullah*’ta birer merkez değer konumundadır. Yazar, tasvirde onların aksine bir tutum, bakış açısı ortaya koyar.

Abdullah; hapishanede katiller, hırsızlar, caniler, dolandırıcılar, casuslar” (2002: 43) ile iç içe olsa da tebliğ görevini asla aksatmaz. Aksine onlar üzerinde oldukça etkili olur. Cezaevi müdürü bile onun hakkında “Abdullah Bey’den çok memnunum. Altı aydır burada. Bütün hapisler ıslah oldu. Artık kavga, gürültü olmuyor. Beyaz zehir kaçakçılığı da durdu” (2002: 60) der. Yazar onu, çevresi üzerinde etkili bir dindar portre olarak ortaya koyar. Zaten onun cezalandırılması da bu etki nedeniyledir. Çünkü Abdullah, dokunduğunu değiştirip dönüştürmektedir. O, kendini sadece İslam’ın ideallerine, davaya ve tebliğe adanmıştır. “Bir İslam düşmanı müdürün emrinde çalışmaktansa, hamallık yapmak ona göre daha iyiydi” (2002: 67). Zaten cezaevi hayatı sonrasında İskenderiye’de hamallığa başlar. Bu işten eline geçen parayı İslami neşriyata verir. Ayrıca fazla para kazandığını görünce aklına talebe okutmak gelir (2002: 68) ve Halid adlı bir gencin bütün okul masraflarını yüklenir. Ayrıca sermayeyi çoğaltınca seyyar tuhafiyeciliğe başlar, okuttuğu talebe sayısını artırır.

Hekimoğlu İsmail’in ortaya koyduğu portrede Abdullah, tam bir mücahit çizgisindedir. Zaten ona göre “Cihad’dan maksat da Allah adına vuruşmaktır. Ta ki yeryüzünde bir fitne kalmayıncaya kadar” (2002: 119). İsmi Bilal-i Habeşi’den gelen oğlu Bilal’in bu cihatta Komünistlerce öldürülmesini de oldukça soğukkanlı, dirayetli, hatta mutluluk verici bir duygu içinde karşılar. Ona göre “O Sultan lutfetti, oğlunu sarayına aldı” (2002: 179). Yazar devamında ise bu durumu “Yirmi beş yaşında genç civanı, musallaya uzatan sanki bunlar değildi. Ev, bir cenaze evi değil, bir mabeddi” (2002: 180) şeklinde tasvir eder. Zaten Abdullah da İsrail-Mısır savaşında kahramanca savaşırken şehit olur. Yazar onun ölüm halindeki vaziyetini “Öylesine berrak bir yüz, öylesine nûrânî bir çehre ki, sanki yaşıyor gibiydi. Ak saçları daha ak, simsiyah gözleri pırıl pırıldı.” (2002: 241) sözleriyle aktarır. Görüldüğü gibi gerek *Huzur Sokağı*’nda

gerekse *Minyeli Abdullah*'ta yazarlar, ideolojik amaçlarla ben/biz tarafının kişilerini bütünüyle sempati, öznelilik, hayranlık, övgü üzerinden tasvir etmişlerdir. Bu kişiler, bütünüyle melek kimliğiyle sunulmuşlardır.

3. 1. 5. Doğu-Batı Karşıtlığında “Doğu”yu, “Ev”i Temsil Edenler

Doğu’yu, ruhu, derinliği temsil eden bir “ev” olarak okunabilecek olan Doğu’dan ayrılrsa da oraya yani eve geri dönen karakterler konusunda önemli bir örnek Peyami Safa’nın romanlarıdır. Safa’nın, “bu büyük ve gizli ruh diyarı içinde vahdetlerin mırıltısı uzanır” (2012: 229) dediği Doğu’yu temsil eden tipleri, onun çoğu eserinde görmek mümkündür. Özellikle *Yalnızız* (1951), *Fatih Harbiye* (1931), *Sözde Kızlar* (1923), *Matmazel Noraliya’nın Koltuğu* (1949) gibi romanlarda bu oldukça belirgin çizgilerdedir. O, romanlarını çoğu zaman ideolojik anlamda karşıt tezler üzerine inşa eder. Nurdan Gürbilek’e göre o “dünyaya hep kültürel zıtlıklar üzerinden bakmıştı” (2015b: 86). Söz konusu zıtlıklar daha çok Doğu-Batı, madde-mana, ruh-beden, mistisizm/spiritüalizm-materyalizm gibi zıtlıklardır. Bu zıtlıkta Safa’ya göre “Garp, gözlerini toprağa ve maddeye saptırdı; öteki, Şark, bakışlarını yıldızlardan ayırmadı” (Aktaran Ayvazoğlu, 2000: 197). İdeolojik karşıtlığa uygun olarak Safa, Doğu’yu daha çok mana, maneviyat ve ruh; Batı’yı madde, beden, şekil gibi unsurlar üzerinden okumaktadır. Onun açısından Garp maddenin fethine çıkmıştır (2012: 229) ve can çekişmektedir (2012: 69). Yine Safa’ya göre “akla, dine, milliyete, maddeye, ruha, tabiata ve insana verdiğimiz manalardan hiçbirisi bugünkü Batı anlayışına uyar şeyler değildir” (2012: 22). O, şarktan garba doğru gidildikçe her şeyin katılaştığı, ruhanîden cismanîye doğru gittiği inancını taşımaktadır (Ayvazoğlu, 2000: 199). Bu, Necip Fazıl’ın Batı’yı “ruh boşluğu” (2022: 92) üzerinden okumasına benzer.

Elbette Safa, ruh ve maddeyi bir bütünün iki parçası olarak görür. Ona göre hiçbirisi tek başına bütünü temsil edemez. Ona göre “Doğu-Batı sentezi bizim, yani bütün insanların tarih ve ruh yapısı kaderimizdir” (Ayvazoğlu, 2000: 262). Onun “zıfak döşegi” (Ayvazoğlu, 2000: 200) tanımlaması da tam olarak bu zemine oturmaktadır. Bir aydın yazar misyonuyla da hareket eden Safa’nın romanları, ideolojik anlamda, daha çok tezli romanlar olarak, buna yaslı anlayışlar çerçevesindedir. Örneğin Gürbilek’e göre *Fatih Harbiye*’de Safa “bir romancı olarak anlatmaya başladığı krizi bir ideolog gibi çözer” (2015: 90). Çünkü roman ideoloji ile iç içedir. Onda ideoloji zaman zaman metin üzerinde bir otoriteye dönüşmekte; karakterlerin nasıl kurgulanacağına, neyin

nasıl ifade edileceğine yön vermektedir. Bu yüzden Gürbilek'in "ölümsüz 'millî gövde'nin yazarı" (2016a: 144) olarak tanımladığı Safa, romanlarında ideolojik zemine yaslanan kişiler kurgular. Enginün'e göre materyalizme karşı olan Safa, çoğu zaman tartışmalarla eserlerini ağırlaştırmaktadır (2003: 267). Dolayısıyla onun kişileri de romanda genel olarak birer ideolog gibi hareket ederler. Safa, düşüncelerini onlara emanet etmektedir. Yazar, tasvirde onlara karşı oldukça övücü ve cömerttir.

Safa'nın sözcüsü olan karakterlerin düşüncelerine, eylemlerine bakıldığı zaman, onların söz ve eylemlerinin, Safa'nın düşünce dünyası ile örtüştüğü görülmektedir. Örneğin Mebrure bir Türk-İslam kadını olarak milliyetçi söyleme sahip, süfli bir Batılılaşma karşıtı, ideal bir tiptir. O, madde-mana, ruh-beden karşıtlığında manayı ve ruhu önde tutar. Yine yazar, Fahri'ye de "Siz benden değilsiniz, Türk ve Müslüman cemiyetinden değilsiniz, bu memlekete, izini belli etmeyen kör yılanlar gibi sokulmuşsunuz, siz bizden değilsiniz, siz hiçbir milletten değilsiniz" (2000: 186) şeklinde kendi düşüncelerini söyler. Onların kötülük, şehvet, soğukluk, tiksinti, sinsilik, zehirlenme ve öldürme gibi çağrışımları olan yılan simgesi üzerinden tasviri dikkate değerdir. Hayriye Hanım ise "Bu zamanın gençlerine, tazelerine, ne oldu bilmem ki? Bir delilik, bir çılgınlık, bir hoppalıktır gidiyor... Şaşıp kalıyorum... Mahallelerini, evlerini beğenmiyorlar" (2000: 193) diyerek düşüncelerini dile getirirken yazarın ağzıyla konuşur. Herman ve Vervaeck, bir karakterin kullandığı kelimelerin ve üslubun, onun sosyal konumunu, ideolojisini ve psikolojisini ele verdiğini ifade ederler (2005: 68). Safa; gerek kişileri, gerek mekânları, gerek kıyafetleri dillendirilen tez doğrultusunda, ben/biz ve öteki karşıtlığı üzerine konumlar. Ben/biz hep olumlu çizgilerde, öteki ise olumsuz çizgilerde tasvire konu olur. Şinasi-Macit, Mebrure-Nevin, Fahri/Nadir-Behiç gibi bireyler mutlak karşıt tonların ürünüdür.

Safa'nın incelenen iki romanındaki ideal kişiler; "Doğu"yu temsil edenler ve evden ayrılırlar da "ev"e (Doğu'ya) dönenler şeklinde iki kategoride incelenebilir. İlk basımı 1923'te olan *Sözde Kızlar*'da (2000, 23. bs.) Doğu'nun, ruhun, mananın ideal bir temsilcisi, yazarın sözcüsü olan Fahri, ben/biz kadınının bireylerinden biridir. Bu, onun salt pozitif çizgilerdeki tasvirlerine hep yansır. Fahri'nin tasvir sahnelerinden biri "İçeriye bir genç girdi. Mebrure'yi görünce biraz şaşırdı, hafif kızardı, yerden selâm verdi, bu selâmdan sonra bir Nadir'e, bir Mebrure'ye baktı" (2000: 68) şeklindedir. Yazar, "Fahri büsbütün kızarak, daima titreyen sesiyle" (2000: 69) diyerek bu durumu

tekrar vurgular. Çünkü yazar için Fahri'nin yüzü; Doğu'nun içsel derinliğinin, ruhunun yüzüdür. Nadir de Mebrure'ye onu "Bu tesadüfe ben de sevindim. Sizin için bu çocuk harikulâde bir arkadaşdır. İmbikten süzölmüş saf temiz bir ruhu vardır" (2000: 71) şeklinde tanıtır. Saf ruh, aslında Doğu'nun ruhudur. Bu yüzden yazar, onu tasvir ederken hep olumlu benzetmeleri kullanır. Zaten Safa'ya göre Batı'yı temsil eden madde, insanda karşılığını nefis olarak bulur; Doğu ise ruhtur (Ayvazoğlu, 1998: 435).

Fahri, Safa'nın kendi tezlerinde övdüğü bu "Doğu"dur. Yazar ondaki özellikleri, onu konuşturduğu bölümlerde yansıtır. Onun Mebrure'ye dediğı "bir sabah vakti oradan geçiniz, Vardar'ın musikili akışını, ıssızlık içinde suların uzana uzana bitmeyen, ebedilik hissini veren şırıltısını dinleyiniz, o sükûtu eminiz, aylarca şifa bulursunuz Mebrure Hanım" (2000: 111) sözlerinde bunu görmek mümkündür. Yazar, onu doğadaki ruhu gören, derinlik sahibi bir kimlik ve kişilikle konuşturmaktadır. Fahri'deki saf ve temiz ruh, duru bakış, samimiyet gibi özellikler Mebrure'nin ona dair düşüncelerine de yansır. Mebrure, onun hakkında "bu genç, şehirlilerin âdiliğine ve yalancılığına karşı taşranın yarattığı lekesiz ve temiz, biraz iptidaî amma samimi, biraz hoyrat amma hararetli, biraz saf amma zeki bir insandı" (2000: 111) şeklinde düşünür. Burada lekesiz, temiz, samimi, saf, zeki gibi sıfatlar dikkate değerdir. Romanda Fahri'ye dair başka bir tasvir sahnesinde de yazar onu tekrar Mebrure'nin zihninden "birdenbire Fahri'nin gözlerini hatırladı. Hiç sönmeyen bir pırıltı ile, sıcak, işleyici ve derin bakan bu gözlerde samimiyetin bütün izleri vardı. Tertemiz, saf bir ruh, bu gözlerde kendisine bakılmasına müsaade ediyordu" (2000: 134) şeklinde tanıtır. Adeta içsel güzelliğe ve derinliğe ayna bir göz ortaya konmaktadır. Burada da Fahri ile ilgili bütün çizgiler olumlu, övücü, yer yer hayranlık uyandırıcı çizgilerdir. Çizgiler, madde- mana karşıtlığında bütünüyle mananın çizgileridir. Onun Peyami Safa'nın sözcülerinden biri olduğu "kadın erkek, biraz da şık renk, güzel koku, ipek ve boya demektir; çünkü bu genç kız da, nihayet Havva'nın o ihtiraslı çocuklarından biridir ki yüz büyük kalbe bir Amerikan otomobilini tercih eder" (2000: 142) düşüncesinden de anlaşılmaktadır. Çünkü Safa da kadını, çoğu zaman gösterişli camekânlar ve kişiler karşısında aldanabilen, medeniyeti gözleriyle anlayan, bedeni ve arzuları ön planda tutan bireyler olarak okumaktadır. Zaten ona göre "Batının kolay takdir edilir zaferi maddi nakışlarında ve süslerinde"dir (Kısakürek, 2022: 93). Haliyle ötekiler, bu nakış ve süslerle tasvire konu edilirler.

1931’de ilk basımı yapılan *Fatih Harbiye*’nin (80. bs.) Şinasi’si, Fahri ile aynı çizgide, Doğu’yu temsil eden bir karakterdir. Fahri gibi yazarın sözcülerinden biridir. Ona dair tasvirler de hep eksilerden uzak çizgidedir. Örneğin yazar, “Şinasi, Neriman’ı daha ziyade maziye ve an’aneye çekti. Bu, adeta genç bir Faiz Bey’di.” (2019: 58) derken onu mazi ve gelenek üzerinden, değerler üzerinden sunar. Safa’ya göre “Büyük adamı kendinden evvelki tarih ve cemiyet doğurur (...) kendinden sonraki tarihi ve cemiyeti de büyük adam doğurur” (2012: 103). Şinasi, bu düşünce doğrultusunda bir büyük adamdır, Doğu’dur, ruhtur, anlamdır, gelenektir. Romanın bir bölümünde yazar, Neriman’ın gözünden onu Macit ile kıyaslayarak “Şinasi Neriman’ın gözünde, aileyi, mahalleyi, eskiyi, şarklıyı temsil ediyordu; Macit yeninin, garbın ve bunlarla beraber meçhul ve cazip sergüzeştlerin mümessili ve namzediydi.” (2019: 59) şeklinde tasvir eder. Burada yazarın, otoriter bir yazar tutumuyla, onu doğrudan “Şarklı” olarak işaretleyip olumlu anlamda okura sunduğu görülmektedir.

Şinasi, yazarın Doğu-Batı karşıtlığında vermek istediği mesajın kimlik ve kişilik düzeyindeki temsilcisi, modelidir. Ayrıca Safa, genellikle çoğu romanını böylesi karşıt kişiler, mekânlar üzerine inşa eder. Tasvirler bu doğrultuda övgü ile yergi, ulvi ile süfli arasında gider gelir. Örneğin yazar Şinasi’yi çizirken “şark ekseriyetle ‘Lazım’ ve garp ‘Müteaddi’dir (...) Bu faaliyetin köklerine bakılırsa, aynı beşeri kaynaklardan geldiği görülür. Ancak, birinin cehdi, içeriden dışarıya, ötekinkinki dışarıdan içeriye. Şinasi de cehdlerini dışarıdan içeriye doğru yapar.” (2019: 89) şeklinde bir yorum getirir. Bu yoruma bakıldığında Şinasi’nin de Fahri gibi Şark olduğu, yüzeyi değil içsel derinliği öncelediği görülmektedir. Zaten yazara göre o “bir şarklı, hakiki bir şarklı”dır (2019: 89). Oysaki Macit’i, Şinasi’nin zihninden “Neriman’ı idare eden kuvvetlerin hepsini Macit’te toplanmış görüyordu” (2019: 90) şeklinde tasvir eder. Çünkü Macit Batı’dır. Ferit’e göre “bugünkü Garp medeniyeti, gittikçe, terkibine daha fazla miktarda karışan çeliği hazmedemiyor ve kusmak istiyor. Onu makineleşmekten ve büyük sanayiinin barbarlaştırıcı, hayvanlaştırıcı tesirlerinden kurtarmak için, terkiбинde Şark unsurlarının çoğaltılması lazımdır” (2019: 117). Şark ise “bütünün şartlarını, imkanların imkanını saklayan bu büyük ve gizli ruh diyarı”dır (Aktaran Ayvazoğlu, 2000: 197). Bu karşıtlığa yaslanan bir tezden yola çıkıldığında Macit; maddi iştisakların, makineleşmenin, barbarlaşmanın, hayvanî unsurların sembolüdür. Bu tasvir, Macit’in veya Batı’nın ne olduğunu ortaya koyarken; Şinasi’nin ve Doğu’nun ne olmadığını da ortaya koyar.

Şinasi’de bir Batılılaşma fikri yok değildir ama söz konusu Batılılaşma; ruhu, özü yitirmeden ulaşılması hedeflenen bir Batılılaşmadır. Şinasi de bu özdür, bu ruhtur. Yazarın Şinasi’ye dair “hafif uzamış tıraşı, aynaya bakılmadan bağlanmış boyunbağı, kemeçe sürtünüşleriyle sağ dizi ütü tutmaz bir hale gelen pantolonu, tozlu potinleri” (2019: 9) tasviri de dikkate değerdir. Şinasi; dış görünüşüyle zengin olmasa da iç dünyasında bütün zenginlikleri barındırmaktadır. Yazar, “Zamanın çirkin şekillerine intibak etmeyen Şinasi'nin sessizliği ve tabiiliği, ona semtin muhabbetini kazandırmıştı.” (2019: 57) derken de Şinasi’nin zamanın getirdiği şekilciliği pek önemsemediğini ortaya koyar. Ayrıca bir öteki olan Macit her kılıkta, hatta efemine bir kılıkta görünmeye çalışırken Şinasi sinsi ve mürâfî değildir. Başka türlü görünmekten nefret eder (2019: 64). Görüldüğü gibi yazar her fırsatta Şinasi’yi övgü dolu, taraflı bir tasvire konu etmektedir. Bunun bir örneği ise yazarın Şinasi’yi dair “sessiz bir müdafaa ile muzaffer olmayı sevenlerdendi. Bir şarklı, hakiki şarklı” (2019: 89) sözlerinde görülmektedir. Zaten yazara göre Şinasi “sessiz ve hareketsiz mücadelenin bütün vakarını taşımak istiyordu. Bütün hayatında hep böyle muvaffak olmuştu. Sözlerinden tavırlarına gelen ifade kabiliyeti ve belagat bundandı.” (2019: 98). Bütün bu tasvirler Şinasi’ye dair taraflı, sempatik, övücü bir tutumun olduğunu ortaya koyar. Sonuçta o, yazarın kendi sözlerini taşıdığı kişilerden biridir.

Yazarın, Doğu’ya dair nice olumlu anlamı yüklediği, Doğu’yu temsil eden ve orayı hiç terk etmeyen kişilerinden biri ise Neriman’ın babası Faiz Bey’dir. Safa, onu da hep tasvip ettiği bir kimlik ve kişilikle yorumlar. Faiz Bey, Şinasi’ye “Gene Mesnevi’yi karıştırıyordum. Can sıkıntısı” dedikten sonra, yazar onlar hakkında “biraz Şark edebiyatından, biraz mûsikiden bahsettiler. Faiz Bey ney çalardı” (2019: 17) diyerek araya girer. Yazar, görüldüğü şekliyle onu, Mesnevi, mûsiki gibi Doğu’ya ait unsurlar üzerinden tanıtmaktadır. *Fatih Harbiye*’de ney, ud gibi unsurlar birer semboldür. Bu unsurlar romanda Doğu’yu; keman, piyano ise Batı’yı sembolize eder. Ayvazoğlu, 1926’da gazetelerdeki şiddetli alaturka-alafranga tartışmalardan bahsettikten sonra Peyami Safa’nın, bir Türk musikisi taraftarı olarak, Doğu-Batı meselesini enine boyuna tartıştığı *Fatih Harbiye* adlı romanını o günlerin atmosferinde yazdığını dile getirir (1998: 249). Belki bu yüzden romanın kurgusunda müzik önemli bir sembol olarak yer almaktadır. Zaten yazarın ideolojik dünyasında, hem bu unsurlar hem de Şinasi ve Faiz Bey’e temsil ettirdiği duygu ve düşünce dünyası çok önemli bir yer tutmaktadır.

Başka bir bölümde ise Faiz Bey'i, etrafında geçen hadiselerin bütün sebeplerine bir anda intikal etmek isteyen ihtiyatkâr bir zekâ (2019: 42) olarak tanıtır. Ayrıca Safa; Şinasi ve Faiz Bey'i "şiddetli his fevranları halinde bile sessizliklerini muhafaza edebilen ve yalnız kendi kendilerine mahrem olmasını bilen insanlar (...) vakur ve muztarip bir görünüşleri var (...) Şinasi alaturka musikiyi, Faiz Bey tasavvufi edebiyatı çok seviyorlardı" (Safa, 2019: 55) paragrafında olduğu gibi yine onayladığı unsurlar üzerinden tanıtır. Yazar, ona "Kimi adam vardır ki sabahtan akşama kadar oturur ve düşünür. Onun bir hazine-i efkârı vardır, yani fikir cihetinden zengindir; kimi adam da vardır ki sabahtan akşama kadar ayak üstü çalışır, mesela bir rençber, fakat yaptığı iş dört tuğlayı üst üste koymaktan ibarettir" (2019: 48) sözlerini söyleterek bir Doğu Batı karşılaştırması yaptırır. İlginçtir ki Safa da "Hakikatte bir tek tembel vardır: Ölü. Yaşayan her şey çalışır; uyuyan uzviyet de, uyuyan bir zekâ da faaliyettedir" (2012: 228) düşüncesindedir. Bu düşüncenin Faiz Bey üzerinde hayat bulduğu görülür. Bu yüzden Faiz Bey; Safa'nın düşüncesine paralel bir şekilde, düşünce dünyası zengin, hazine-i efkâr sahibi; uyurken bile çalışan bir zekâ olarak sunulur. Böylece ruh ve beden üzerinden Doğu ile Batı karşılaştırılmış olur. Bu karşılaştırmada elbette Faiz Bey, Doğu'dur, üstündür. Dikkat edilirse yazar kendi ideolojine, hayat felsefesine sahip olan, kendine sözcü kıldığı bütün bireyleri üstün özelliklerle, sempatiyle tasvir etmektedir. Burada Holly Lisle'in, karakterle sempati değil empati kurulması gerektiğine dair düşüncesinin aksine hareket edilmiş olmaktadır.

İncelenen iki romanda da "Doğu"yu temsil edenler, "ev"den hiçbir şekilde ayrılmayanlar, ben/biz tarafının erkek karakterleriydi. "Ev"den ayrılıp oraya tekrar dönenler ise aynı tarafın kadın karakterleridir. Zaten kadın göz önüne alındığında "Peyami'nin hem bir romancı, hem de bir entelektüel olarak aşk, evlilik ve cinsiyet meseleleriyle yakından ilgilendiğini, hatta Seksoloji mecmuasına dikkate değer yazılar yazdığını hatırlatmakta fayda vardır (Ayvazoğlu, 1998: 293). Dolayısıyla kadın, onun romanlarında merkez bir konudur. Safa, Doğu-Batı çatışmasında "eve dönen kızlar" motifini iki romanda da kadın üzerinden işler. Bu kızlar belli bir dönem Batılı, modern sulara, maddi, süfli, makyajlı unsurlara kapılırlar ama sonrasında, Safa'nın düşüncesiyle "Maddeyi ve tabiatı kendi idealine nisbetle hor ve hakir gören yeni bir üstün insan tipi" (Aktaran Ayvazoğlu, 1998: 295) olarak tekrar evlerine, Doğu'ya dönerler. Çünkü kapıldıkları sular yazarın bakış açısıyla medeniyetin sadece makyajlı, sathî yüzü,

Batı'dır. Batı “kendisini tatmin etmeyen ve daima yanlışlar içinde boğulan bir manzara çizer” (Kısakürek, 2022: 15). Bir özden, kalıcılıktan ziyade geçici iştiaqları barındırır. Kızlar, bu geçici unsurların ruhun, ulvi olanın, Doğu'nun yerini tutamayacağını fark eder; “mekânsal ve toplumsal olarak kendilerini ‘ait’ hissettikleri yer” (Suner, 2006: 16) olan eve er geç dönerler. Böylece yazar, ideolojik amacına ulaşmış olur.

Söz konusu kızlar özellikle *Sözde Kızlar* ve *Fatih Harbiye*'de öne çıkar. *Sözde Kızlar*'ın Mebrure'si bunlardan biridir. O, aslında Doğu ile, ruh, mana ve ulvi değerler ile büyümüştür. Zaten “Biz mektepte hep klasik havalar çaldık” (Safa, 2000: 17) demektedir. Yazar da onu Doğu'ya ait unsurlarla anarak sempatik tasvirlerle konu eder. Bu tasvirlerden biri, “Mebrure, kendi iffetine, namuskârane mukavemetine emindi, fakat şunu biliyor ki, her insanın zaafları ve iradeden mahrum kaldıkları zamanlar var” (2000: 63) şeklindedir. Zaten onların kapıldıkları sular bu zaaflar dolayısıyladır. Öte yandan yazar, onu, söz konusu zaaflara karşı bir mukavemet ve iffet ile de tanıtır. Burada yazar da evden uzaklaşmanın kalıcı olmadığını ima eder. Çünkü evin dışı geçici arzular, beklentiler, hayaller üzerine inşa edilmiştir. Yazarın, evin dışını tasvir edişi de bu şekildedir. Bir başka yerde yazar, onu Nadir'in ağzından “Fahri, dostum, bugün talihin varmış, seni bir Anadolu kızına takdim edeceğim. Meziyetlerine hayran olacaksın” (2000: 68) sözleriyle tanıtır. Dolayısıyla Mebrure, bir Anadolu kadınıdır, kaybolmayan özün kadınıdır. Bu yüzden Siyret, Behiç'e onun hakkında “Bu muhite iyice ısınmadı, tadını alamadı. Alelâde kadınlara tatbik edilen plânlarla bu kız ele geçirilemez” (2000: 81) der. Dolayısıyla yazar, onu alelade gördüğü kızlardan çok farklı bir konuma, kalıcı değerlerin varlık bulduğuna inandığı bir konuma yerleştirir.

Sözde Kızlar'da Mebrure, bir dönem köşk hayatına ve Behiç'e, dolayısıyla Batılı sulara kısmen de olsa kapılır. Behiç, yozlaşmış Batı'dır, medeniyetin dış yüzü, süflî tarafıdır, geçici olandır, makyajlı camekânlardır. Yazar Mebrure'nin gelgitlerle iç içe bu durumunu onun zihninden “Yaşamak lâzım, iyi yaşamak lâzım, rahat yaşamak lâzım... Mebrure için köşkteki refahı, vasıta bolluğunu bırakmak da güçtü. Artık hicretlerin, parasızlıkların, hastalıkların adi ve çirkin üzüntüleriyle titremeğe razı değildi” (2000: 135) şeklinde sunar. Burada Mebrure'nin evden, kendi özünden uzaklaştığı görülmektedir. O artık evde değil, iki arada bir derededir. Zaten bu devrede Mebrure, köştekilerin teşvikiyle Behiç'i kabul eder, onda olumlu özellikler görmeye başlar. Fahri'ye “Bugün, Behiç, bambaşka bir adamdır. Kumarbaz değil, çapkın değil, hilekâr

değil, sefih değil, gece adamı değil, hodbin değil” (2000: 142) der. Elbette yazar bunlara rağmen Mebrure’yi herhangi bir olumsuzlukla, antipatiyle tasvire konu etmez. Çünkü ideolojik anlamda o, yazarın eve, özüne dönecek olan kişisidir. İdeolojik mesaj onun üzerinden yerini bulacaktır.

Mebrure’nin dönüşümünde dönüm noktası Belma olur. O, Behiç’in kullanıp bir kenara attığı kızdır. Behiç yüzünden süfli bir hayatın içine düşmüş, kendini kaybetmiş, asıl ismi Hatice’nin yerine Belma ismini seçmiştir. Mebrure’ye “vallahi.. hep seni düşünüyorum.. hep.. ve bütün temiz, namuslu, öz Türk kızlarını” (2000: 171) dedikten sonra ona öyküsünü anlatır. Mebrure’ye “bugün seni bunun için çağırdım... Bak... Neye benzeteyim? Böcekli, kurtlu, yılanlı bir dereye düşüyorsun... Hiç.. hiç, farkında olmadan, kendini bir gün, bu pis, hastalıklı, cerahatli suyun dibinde bulacaksın” (2000: 154) diye seslenir. Devamında ona “ah Mebrure, benim felâketime habersiz koşan binlerce Müslüman kızına bu karanlık odadan haykırabilsem, kısık ve öksürüklü sesimi duyurabilsem”(2000: 156) diyerek içini döker. Onu yoldan çıkaran ise okuduğu romanlar, mağazaların camları, kartpostallarda gördüğü tuvalet eşyası gibi unsurlardır (2000: 57). Dikkat edilirse bu unsurlar çoğunlukla romanda Batı’yı ve Batı’ya yüklenen anlamları temsil eden unsurlardır. Belma da Behiç’e, söz konusu unsurlara kapılır. Üstelik Behiç, ona bebeğini aldirtır ve toprağa gömer. Belma, son olarak Mebrure’ye “Belma deme... Ben Hatice’yim, Hatice... Bu ismi çok.. çok seviyorum. Çünkü, tam, müslüman, Türk kızı ismi” (2000: 170) der ve bir süre sonra ruhunu teslim eder. Bütün bunların ardından Mebrure ideolojik teze uygun olarak evine, Doğu’ya, manaya, kalıcı ve ulvî olana, öldüren maddenin karşısında yaşatan ruha döner.

Safa’nın “ev”e yani Doğu’ya dönen diğer bir karakteri, *Fatih Harbiye*’nin Neriman’ıdır. Bu romanda da ideolojik kaygılar ön plandadır. Aslında iki romanın başkışileri, ötekileri/kart karakterleri, yazarın sözcüleri, olayların dönüm noktaları benzerdir. Neriman da Mebrure gibi bir süreliğine öteki kıyıya kapılır ama eve döner. Her iki romanda da yazar Doğu ile Batı arasında Doğu’yu üstün çıkarır. Neriman; sade, mutlu, değer sahibi bir ailede ve anlamlı, sakin bir yaşamın, komşuluğun vs. ön planda tutulduğu bir semtte, Fatih’te büyümüştür. O bir Doğu kızı, Fatih kızıdır. Yazar onu sempatiyle “Siyah saten gömlekli, siyah başörtülü kız (...) Süleymaniye'nin köşesinde görünürdü. Kolunda çantası, başı önüne eğilmiş, gözlerinde korku ve dudaklarında tebessüm, Şinasi'nin yaklaştığını görünce korkusu giden ve sevinci artan gözleriyle yere

bakar, hafifçe kızarırdı” (2019: 14) cümleleriyle tasvir etmektedir. Burada Neriman’ın yazarın onayladığı özellikler üzerinden tasvir edildiği görülmektedir. Maddi ihtiyaçlar yüzünden bu Doğu kızı tıpkı Mebrure gibi evden uzaklaşır. Fatih’ten Harbiye’ye doğru, Doğu’dan Batı’ya doğru kayar. Yazar bu sefer Neriman’ı “yirmi gün evvel Neriman Darülelhan’dan erken çıkmıştı; gene ayağında yeni yaptırdığı bu dekolte rugan iskarpinler ve üstünde bu filizi manto; mektebin kapısında birbirinden ayrıldılar” (2019: 12) sözleriyle tasvir eder. Neriman değişmeye başlamış; siyah saten gömlekli, siyah baş örtülü kız gitmiş; onun yerine filizi mantolu, dekolte rugan iskarpinli kız gelmiştir. Devamında yazar, evden uzaklaşan Neriman’ı “hep Maksim salonu gözünün önüne geliyor. Kuytu köşelerde renkli abajurlar. Sarışın bir kadın başı. Bir zil sesi, çığlıklar ve sıçrayışlar, alkış, damakta acı bir köpük lezzeti, parlak, sarı bir etek, bir zenci sesiyle daima karışarak hafızaya musallat olan fokstrot nağmesi” (Safa, 2019: 20) şeklinde, medeniyetin dışsal unsurlarına kapılmış bir vaziyette tasvir eder.

Dönüşümle beraber Neriman, başka bir Neriman olur. Onu Neriman yapan değerlerin, ortamların, sembollerin hepsi ona itici gelmektedir. O artık “Öf... Bu elimdeki ut da sinirime dokunuyor, kıracağım geliyor (...) Evdeki hey hey yetişmiyormuş gibi üstelik bir de Darülelhan! Şu alaturka musikiyi kaldıracaklar mı ne yapacaklar? Yapsalar da ben de kurtulsam” (2019: 27) diye tasvir edilen bir ruh halinin, bakış açısının içerisinde. Neriman, her şeyden nefret etmektedir. Yazar, bunu onun ağzından “Oturdüğüm mahalle, oturduğum ev, konuştuğum adamlar çoğu sinirime dokunuyor (...) O Fatih meydanının önünden geçerken meydan kahvelerinde bir sürü işsiz güçsüz, softa makulesi adamlar oturuyor” (2019: 27) sözleriyle aktarır. Yazarın sembolik anlamlar yüklediği Fatih, Fatih’e dair her şey ona yabancı gelmektedir. Çünkü onu başka bir ses evden uzağa çağırmaktadır. Neriman bu esnada “Dün Tünel’den Galatasaray’a kadar dükkanlara baktım. Esnaf bile zevk sahibi. İnsan bir bahçede geziniyormuş gibi oluyor. Her camekân çiçek gibi. En adi eşyayı öyle biçime getiriyorlar ki mücevher gibi görünüyor. Sonra halkı da bambaşka” (2019: 28) düşüncesindedir. O da Mebrure gibi eski hayatına karşı antipati ile doludur. O hayatın bütün hatıraları ona nahoş gelmektedir. Babasının onu Beyazıt’a götürdüğü yılları hatırlar. Neriman, orayı “Orada, çadır gibi bir şeyin altında, Arap kılıklı bir adam, irili ufaklı bir çok yağlı, kirli şişeler arasında, ayakta durur, kokular satardı. Bu çadıra uzaktan yaklaşırken bile sert bir nane, bahar, hacıyağı kokusu Neriman’ın midesini

bulandıracak derecede burnuna dolardı” (2019: 31) şeklinde dile getirilen mekân ve kişilerle ötekileştirerek anmaktadır. Bu mekânı kapıldığı mekânlarla kıyaslar. Burayı hacı yağı gibi kokularla, onu cezbeden mekânları hep gösterişli unsurlarla anar. Zaten “ben ve öteki ayrımı üzerine kurulan bütün ideolojiler, mekân kullanımını ikili karşıtlar üzerinden düzenler” (Yağcıoğlu, 2021: 79) ve sunar. Aslında bu unsurlar, yazar açısından ideolojik anlamda medeniyetin makyajlı yüzüdür. Ayrıca yazar, ona bir Şinasi-Macit kıyası da yaptırır. Bunu onun ağzından “Macit'in ellerine baktım, kadın eli gibi, tertemiz, incecik, tırnakların üstünde bile çalışmış. Şinasi'nin elleri gözümün önüne geldi. Tırnağının biri kırık, öbürü batık” (2019: 28) sözleriyle aktarır. Bu kıyasta Şinasi, ona iğreti ve itici gelirken Macit oldukça çekici ve cazip gelmektedir.

Fatih Harbiye'de Şinasi, Doğu'dur; Macit ise Batı'dır. Neriman, yozlaşmakta ve yanlış bir Batılılaşmaya kapılmaktadır. Yazar, Neriman'ı da Mebrure gibi gelgitler içinde tasvire devam eder. Bu tasvirlerden biri ise “Fatih sokakları, Beyoğlu caddesi, başörtülü kadınlar, sarıklı adamlar, otomobiller (...) kaplamaları çatlamış tahta evler, karanlıklar, helvacı sesleri (...) kuvvetli elektrik ışıkları, Maksim salonu. Şinasi'nin odası (...) Şinasi'nin kabarık saçları, sinemada gördüğü Avrupa salonları” (2019: 45) şeklindedir. Neriman, bu noktada “Eski ve yırtık ve pis iğrenç bir elbiseyi üstümden atar gibi bu hayattan ayrılmak, çıkmak istiyorum. İhtiyar adam, bozuk sokak, salaşpur ev, gıy gıy, hey hey, ezan, helvacı” (2019: 69) dediği bir ruh hâli içindedir. Elbiseyi üzerinden sıyırmak aslında utanmanın ve ruhun yitimidir, açılma ve bedenleşmedir. Neriman artık Şark'a, Şarklıya dair hiçbir şeye değer vermemektedir. Şarklıları tembel kediye, Garplıları ise çalışkan köpeğe benzetir. Onun için Batı Beyoğlu'dur. Babası Faiz Bey'e “Şark da işte böyle miskin, uykucu, lapacı... Bakın şimdi her taraf uyuyor. Bir de şimdi Beyoğlu'na çıkın... Ortalık mahşer gibi... Herkes ayakta, uyanık” (2019: 47) der. Onun kapıldıkları, Mebrure'nin kapıldıklarıyla aynıdır. Yazar ikisinin de kapılmışlığını nerdeyse aynı sözlerle dile getirir. Bu durumu “Akraba ve arkadaşlarından, örneklerden, gittikçe medenileşen İstanbul'un dekorundan, kitaplardan, resimlerden, tiyatro ve sinemalardan gelen bu telkinler, yeni kanunlarda müeyyidesini bulmuş oluyordu” (2019: 58) şeklinde aktarır.

Neriman, iki arada bir derede oluşun getirdiği bir ruh hâli içerisinde buhranlar geçirir. Zorluklar, borçlar içindeki babasını hiç düşünmez olur. Ondan balo kıyafeti için para ister. Kıyafet için Beyoğlu'na gider bu esnada akrabalarına uğrar ve orada intiharla

sonuçlanan Rus kızın hikâyesini dinler (2019: 100). Bu hikâyede kızı seven erkek Şinasi; kızın kapıldığı kişi ise Macit ile aynı özelliklerdedir. O kız da benzer isteklere, Beyoğlu'na, balolara, otomobillere, camekânlara kapılmıştır (2019: 100). Kız bir süre sonra kendisini sevene dönmeye çalışır. Gence, “Ben bir alçağım. Sana tekrar geliyorum. Beni kabul et!” (2019: 101) derse de iş işten geçmiştir. Neriman; o kızda, kızın hikâyesinde kendisini görür ve hemen aydınlanır, Harbiye’den Fatih’e, eve dönen tramvaya biner (2019: 102). O da bir leitmotif olan “Ben bir alçağım. Sana tekrar geliyorum. Beni kabul et!” (2019: 107) sözlerini kendi kendine tekrarlar durur. Dikkat edilirse Neriman ile Mebrure, hemen hemen aynı hikâye, aynı iyi ve kötü kişiler, aynı kapılmışlıklar, zaafılar, dönüşler ile tasvir edilmişlerdir. Safa, “İnsan (...) kendini hayvanda aramanın, kökündeki büyük mana ve imkândan haberi olmamanın cezasını çekiyor” (2012: 67) düşüncesindedir. Her iki karakter de olay örgüsünün sonunda köklerindeki büyük manaya dönerler. Böylece yazarın ideolojik düşünceleri yerini bulur. Çünkü Doğu; kalıcı, üstün ve dönülecek olan evdir.

Yazar, ideolojiyi merkez hareket noktası kıldığı için tasvirde kimi zaman çelişkiler ortaya çıkmıyor değil. Örneğin eserin sonundaki sert tartışma ortamının tasvirleri kimi çelişkileri barındırmaktadır. Ortam sanki mesaj için hazırlanmış yapay bir ortam gibidir. Bu hazır ortamda büyük fikrîsel çatışmalar, hatta aşağılamalar, ses yükseltmeler olur ve Neriman bir sinir buhranı ile bayılır. Neriman hemen yan odaya alınır, kendine geldiğinde bitişik odada akort sesleri geliyordur (2019: 123). Bir sinir buhranının, sert tartışmaların, bayılmanın gerçekleştiği bir ortamda, yan odada bir kız bayılmış yatıyorken akorda devam edilmesi ve Neriman’ın içeri girer girmez hiçbir şey olmamış gibi udu eline alması (2019: 123) dikkate değerdir. Şüphesiz ki mesaj kaygısı merkezde olduğu için bunlar göz ardı edilmiş olabilir. Çünkü yazarlar bazen bir unsuru öne alırken dengeyi diğer unsurun aleyhine bozabilmektedirler. Kaldı ki romandaki bütün tasvirler, anlatım tekniği, hareket merkezi haline getirilen ideolojinin gölgesindedir. Ayrıca burada dilin, ideolojik anlamda, otoriter yazar elinde hegemonya aracına dönüşmesinden bahsedilebilir. Çünkü mutlak bir gücün sahibi anlatıcı (Tekin, 2018: 29) statüsünde olan yazara ait bu dil, istediğini istediği şekilde adlandırır, tanımlar, tasvir eder. Görüldüğü gibi romandaki tasvirler genellikle ideolojik amaca uygun olarak, istenenin istendiği şekilde tanımlandığı, sunulduğu bir zeminde

işlemektedir. Romanda da ben/bize karşı tasvirde, sempatiyle işlenen bir çizgi, otoriter yazara ait bir dil söz konusudur.

Hekimoğlu İsmail'in İslamcı çizgide bir romanı olan *Minyeli Abdullah*, aynı zamanda Batılaşıma ve kimi ideolojiler karşıtı bir romandır. Abdullah, Doğu'yu sembolize eden mananın, ruhun, maneviyatın da temsilcisidir. Zaten Abdullah'a göre "bütün insanlık iki kısımdır: İman ehli, küfür ehli" (İsmail, 2002: 119). Küfür ehli, İslamcı cenahta kimi zaman Batı için kullanılan bir tabirdir. Aslında romandaki mekân sunumları da bu ideolojik zemini destekleyici formattadır. Örneğin ben/biz tarafının bir mekânı olan Abdullah'ın evi "Zulmetin içindeki nurlu evlerde toplanan ve Allah'ın nuru olan İslamiyeti öğrenen insanlar vardı. Erkam radiyallahu anhın evine benzeyen evler vardı" (2002: 23) diye bahsedilen evdir. Onun evi adeta bir "Dar'ul-Erkam" olarak tasvir edilmektedir. Bu ev İslam tarihinde bir İslam'a davet merkezidir. Oysaki öteki mekânlar, inancın yitiminde yozlaşmış mekânlar olarak tasvir edilir. Çünkü bunlar İslam'dan uzaklığın mekânlarıdır. Örneğin Minye'de ahlaksızlık artmış, veba mikrobi gibi öldürücü bir hâl almıştır. Sakallı dedelerin, yaşmaklı ninelerin torunları randevu evlerinde yakalanıyordu. Şehir; kulüpler, barlarla doludur. Mısır'ın üniversitelerinde Paris havası, firavun ahlakı hâkimdir. Mısır ve onun küçük bir numunesi olan Minye, Paris atmosferinden Moskova semalarına girmiş bir peyk gibidir (2002: 6). Şehrin ve ülkenin üzerine adeta gökten zift yağıyordu (2002: 131).

Roman; mekândaki gibi keskin bir karşıtlığa yaslı olduğu için iman ehli bir "Doğu" formatında, küfür ehli ise "Batı" formatında tasvire konu edilir. Zaten Abdullah için içki, kumar, kravat, stadyum, sinema, eğlence, alkış, çıplaklık, turizm, heykel gibi unsurlar Batı'nın, Batılılaşmanın unsurlarıdır. O, bunlara düşkünlüğün doğurduğu yozlaşmayı Batılılaşma gibi ideolojilere bağlar. Onun açısından Batılı bir ideoloji olan egzistansiyalizm, cahiliyet devrine ait edepsizliklerin Batı medeniyeti adına ortaya konmasıdır. Bu ideoloji, başı dönmüşlerin, mektep kaçkınlarının, zengin cahillerin, seks ve esrar partilerinin ideolojisidir (2002: 98). Turistler ise Mısır'ın dinine, örf ve adetlerine kastı olanlardır. Çünkü kendi memleketlerinde gezmedikleri kıyafetle gezmekte, parklarda sevişmekte, camilere ayakkabı ile girmekteler (2002: 131). Yazar, Batılılaşma karşıtlığını Abdullah'ın ağzından "Avrupa'nın size ettikleri hadsiz zulüm ve adavetten sonra, hangi akıl ile onların sefahat ve batıl efkârlarına ittiba edip emniyet ediyorsunuz" (2002: 176) sözleriyle aktarır.

Dikkat edilirse roman Batı ve Batılılaşma karşıtlığına odaklıdır. Dolayısıyla Abdullah, hem İslam'ın hem de Doğu'nun değerlerinin bir temsilcisi konumundadır. Bu yüzden yazar, onu hep taraflı, öznel, sempatik tasvirlerle konu eder. Örneğin Abdullah “çöplükte biten gül misali, muhite inat, üstün bir ruha sahip” biridir. O, fiziksel olarak da bir erkek güzeli olduğu için, kızların sarkıntılıklarına hedef olmaktadır (2002: 9). Abdullah, iç güzellik ile dış güzelliğin mükemmel bir terkididir. Çevresinde insanların her şeyi paraya endeksli iken, o, kendisini namaza, kitaplara, ilme verir (2002: 16). Abdullah, maddi yönden fakir ama iman ve ruh açısından zengindir. Bu değerler aslında Peyami Safa'nın Doğu'ya, Doğululara yüklediği değerlerdir. Yazar, Abdullah'ı bu değerler üzerinden devamlı taraflılığı, sempatiyi belli eden çizgilerle tasvir eder.

3. 1. 6. İdeal Bir Model Olarak Marksistler/Sosyalistler

Türk edebiyatında kimi romanlarda Marksistler/Sosyalistler bütünüyle olumsuz çizgilerde ele alınmaktadır. Bu çalışmaya konu edilen *Huzur Sokağı*, *Minyeli Abdullah* gibi romanlarda onlar doğrudan değer, inanç, memleket düşmanları olarak tasvir edilirler. Peyami Safa'nın çoğu romanı da bu ideolojinin karşıtlığı üzerinden okunabilir. Oysaki *Ateş Yılları*, *Cemo* gibi romanlarda Marksizm/Sosyalizm'e adanmış kişiler hep ideal bir kimlikte, sempatiyle tasvire konu edilirler. Bu da Türk romanında ideolojinin, tasviri ne derece etkilediğinin dikkate değer bir göstergesidir. Hasan İ. Dinamo'nun, ilk basımı 1968'de yapılan *Ateş Yılları* bu romanlardan biridir. Yazar, Gazi Eğitim Enstitüsü'nde iken “O zamanlar romantik sosyalist şiirler yazıyordum.” (1989: 20) derken veya arkadaşı Hasan Basri Alp'e *Yeni Edebiyat* dergisine koyacağı şiir hakkında “Ertesi gün Basri'ye, dergiye koyacağımız ilk şiirin müsveddesini okuduğumda ağzı açık kaldı: Sosyalist Türkiye Cumhuriyeti” (1989: 233) derken, kendi ideolojik çizgisini dillendirir. Yine Dinamo, önceki şiirleri için “Biz, küçük burjuva sanatının kaygısız, bencil, kıskanç, ereği belki de salt ün olan güzel, namuslu, dinlendirici parklarında satrapla kelebek avlayan çocuklar gibiydik” (Aktaran Oktay, 2003: 404) sözünü kullanmaktadır. Bu da onun daha sonra sanat ve edebiyatta edindiği çizgi açısından önemlidir. O; *TKP, Aydınlar ve Anılar*'da “Avrupa'da ve Türkiye'de patlak veren faşizm görüntüleri için birçok makale, yazı yazdım” (1989: 233) derken yine varmış olduğu çizgiyi vurgulamaktadır. Dinamo, bu çizgiyle doğru orantılı olarak “Ben Türkiye işçi sınıfının şairiyim. İşçi sınıfının saflarına da demokrasiyi getirmeye çalışırım. Bunu salt şiirle ve edebiyatla yapmaya çalışırım” (1989: 292) diyecektir.

Ateş Yılları, yazarın ideolojik çizgisiyle paraleldir. Romanın ana karakterleri genellikle bu çizgidendir. Sosyalistlerden biri Mehmet Kemal'in dedesi Yanko'dur. Romanda bir norm karakter olan Yanko Dede, babalarının ölümüyle onlara evinin kapısını açan, onlara hem dedelik hem babalık yapan ideal bir kişilik olarak tasvir edilir. Ayrıca Yanko, Anadolu'nun işgali esnasında da bir vatansever olarak çizilir. Bu, onun "Şunun şurasında güzel yaşayıp gidiyoruz. Pontos Krallığı da ne oluyormuş? Venizelos, büyük adamlığı bir yana koymuş, çok büyük adam olmağa kalkmış" (1968: 65) sözlerine yansımaktadır. Etnik kimlik olarak bir yabancı olmasına rağmen asla işgalcilerle iş birliği içinde olmaz. Aksine iyi bir vatansever olarak bedel öder. Ona göre "Sovyet Rusya, Mustafa Kemal'e elini uzatacak ve küçük Yunan emperyalistlerinin balonu, er geç Türk süngülerinin ucunda patlayıp sönecektir" (1968: 156). Dinamo'nun bir yazısındaki "ulusal kurtuluş savaşı kadar büyük bir millî kurtuluş savaşı romanı yazıp belgesel gerçekçi bir eser oluşturmak ve beni burnumdan yakalamış böyle sürüm sürüm süründüren bu faşistleşmiş heriflerin birer hiç olduklarını yüzlerine vurmak istiyorum." (1989: 211) sözleri, Yanko'nun ideolojik bakışı ile aynı çizgidedir. Dinamo; Kemalist, Sosyalist bir çizgiye atıfta bulunmaktadır. Zaten bu yüzden yazar, onu hep ideal bir Sosyalist/Marksist çizgide tasvire konu eder.

Yanko Dede, Pontos çetelerince öldürülürken onlara "Ulan caniler, alçaklar, soysuzlar! Ben sizden olabilir miyim? Ben bir komünarım. Ben bir sosyalistim. Ben, düşünceleri, ırk davasının üstüne yükselmiş bir adamım" (1968: 460) diye seslenir ve dikkate değer dik bir duruş sergiler. Yazar böylece vatansever, gerekirse vatan için canını veren bir Marksist dava adamı ortaya koymuş olmaktadır. Ayrıca Yanko; Namık Kemal, Ali Suavi, Ziya Paşa gibi Jön Türkleri tanıma mutluluğuna erdiğini vurguladıktan sonra "Komün, burjuva hükümetince kanla bastırılıp da Fransız Sankülotlarının istediği haklar sonrasız paçavra gibi yırtılıp bir köşeye atılınca Namık Kemal ve arkadaşları, Thiers hükümetine ateş püskürdüler." (1968: 156) der. Böylece o, bu figürleri de Marksist çizgi üzerinden tanımlar. Aslında bunlar yazarın düşünceleridir. Bir başka sahnede ise Yanko, Mehmet Kemal'e "ben sosyalist kafalı bir herifim, bunu burda kime anlatırsın? Hemen gerek Rumlar, gerekse Türkler sana bolşevik damgasını yapıştırırlar. (...) düşüncemin kökü taa Fransız komün'ünden geliyor. Kardeşlik istiyorum, torunum, bütün insanlar ve bütün dünya ulusları arasında" (1968: 157) demektedir. Zaten romanın temel tezlerinden biri de budur. Yazar bu tezi savunan bir

bireyi böylece evrensel değerlerle, kardeşlikle, sevgiyle, hümanizmle, emperyalizm karşıtı düşüncelerle tasvire konu eder. Bu yüzden ona “Bizim azınlıklarda politika, hep dış memleketlerdeki efendilerimizden üflenir” (1968: 326) sözlerini söyler.

Dinamo’ya göre “Mustafa Kemal, bütün kapitalist ülkelere kafa tutan deha sahibi, yürekli bir askerdir, ancak, sosyal alandaki ejderhalarla boğuşmaya gücü yetmedi” (1989: 61). Bu düşünce bir kapitalizm-Marksizm karşıtlığı imasını barındırmaktadır. Zaten Dinamo, *Ateş Yılları*’nda Yanko Dede ağzından Mustafa Kemal’in mücadelesine de Marksist bir kimlik kazandırmaya çalışır. Böylece Yanko ile Mustafa Kemal’i aynı çizgide tasvir etmiş olur. Yazar, bunu onun ağzından aşağıdaki şekilde aktarır:

“Mustafa Kemal, arkadaşlarıyla el ele verip sosyalizmi ilan edecek, ülkedeki bütün azınlıkların kardeşliğini bildirip hepsinin geleceğini garanti altına alacak, sonra da sırtını bolşeviklere dayayıp emperyalist Avrupa devletlerine kafa tutacak. Paris Komününün felaketine tanık olduktan beri görmekte olduğum insanlık düşlerinin, burnumuzun dibinde çiçek açmakta olduğunu sanmıştım. Eğer söylendiği gibi Mustafa Kemal, Amasya’da sosyalizmi ilan etseydi, şu Pontosçuluk denen kasaplık, ister istemez sona ererdi. Mustafa Kemal Paşa, kendine güvenemedi. Çünkü İngilizler ondan daha atik davranıp cahil Müslüman yığınları ve ağa, eşraf zümresi arasına Kemal Paşayla adamlarının bolşevik olduğunu, Türkiye’yi bolşevikleştirmek istediği masalını yaydılar.” (Dinamo, 1968: 228).

Ateş Yılları’nda Mehmet Kemal de daha çok Marksist bir düşünce dünyası ile tasvir edilir. O zaten bir antikapitalisttir. Mehmet Kemal “Sen, başka bir kaderin oyuncağısın, ben, bir başka kaderin. Buyruğu veren, yine hep o dev çarklar ve dişliler. Durmadan dönüyorlar, önünden kaçılmaz dev silindirler gibi uykuda ve uyanık üstümüze gelmekte” (1968: 166) diyerek bu doğrultudaki düşüncelerini dile getirir. O, aynı zamanda üstün yeteneklerle donatılmış, cesur, vatansever, fiziksel olarak mükemmel özelliklere sahip bir kişiliktir. Böylece yazar bu özelliklere sahip birini Marksist düşünce ile eşleştirerek ideal bir Marksist kimlik ortaya koymuş olur. Yine Dinamo, İngiliz asker Robert’i yine benzer çizgilerde sunar. Robert, İngiliz İşçi Partisi’nden bir sosyalisttir (1968: 389). Yazar onu da hep evrensel değerleri önemseyen, yardımsever, insanlar arasında kardeşliğe inanan ideal bir Marksist olarak tasvir eder. Örneğin Robert; esaretten kurtulan Mehmet Kemal’e “biliyorum bir tramvay paran bile yok. Bonnavard! Hükümetler, birbirlerinin düşmanı olabilirler, ama sen ve ben birbirimize düşman olamayız. Bireyler birbirine düşman değildir. Ben, İngiliz işçi Partisindenim” (1968: 389) diye seslenir. Görüldüğü gibi romanın bütün Marksistleri ideal, cesur, sevgi ve kardeşliği önemseyen, vatansever, gerektiğinde bedel ödeyen,

kapitalizm ve emperyalizm karşıtı bireyler olarak tasvir edilmiş olmaktadır. Elbette bu tasvirin arka planında en önemli etken yazarın kendi ideolojisiidir.

Cemo, Toplumcu Gerçekçi edebiyatın, Marksist kanonun roman örneklerinden biridir. Romanın yazarı Kemal Bilbaşar, eserlerinde toplumsal bir amacın peşinde olduğunu vurgular. O, eserlerinde gözettiğı amacı; küçük kasaba ve köylerde yaşayan, çok çalışan, az mutlu olan kişilerin hayatını yansıtmak ve onların belli bir bilince varmasını sağlamak olarak belirtir (Tayfur, 2008: 4). Ayrıca Mustafa Baydar ile olan söyleşide Bilbaşar “her inkılap hareketi nasıl başlamış, nasıl gelişmiş, bunları yazmak bugünkü sanatkârın hem işidir hem vazifesi” (Baydar, 2015: 88) demektedir. *Cemo*’da temel amaç, temel felsefe bu düşünceler doğrultusundadır. Raymond Williams, belirli bir dönemde devrimci düşüncelerin var olmasının, devrimci bir sınıfın var olmasını gerektirdiğı inancındadır (1990: 57). Romanda topluma kazandırılmak istenen bilinç de Marksist çizgide bir bilinç, devrim bilincidir. Bilbaşar için sanatçı “bir inkılapçı, yani devrimcidir” (Tayfur, 2008: 4). Edebiyata, sanatçıya devrimci bir amaç yüklediğı; onun “öykü tarihsel devrimci akış doğrultusunda karanlık düzenlerin gizlerine tutulmuş ışık, gölgedeki zorbalara sıkılmış yumruk” (Aktaran Tayfur, 2008: 7) sözlerinde de görölmektedir. Gellner, ideolojilerin çoğunlukla edebî yeteneğe, propaganda yeteneğine sahip kişiler tarafından formüle edilip yayıldığını söyler (1992: 207). Aslında Bilbaşar’ın yaptığı da budur denebilir. Çünkü o, edebiyatı toplumu aydınlatma ve bireylere bilinç kazandırma, toplumsal sorunlara bir çözüm sunma, ezilen sınıflarla olma aracı olarak görür. Bunu bir bakıma sanatçının, içinde yetiştiğı ortama, topluma bağlar. Çünkü ona göre “sanatkâr, sosyal muhitin yetiştirdiğı bir insandır. Muhitin ihtiyaçlarından doğmuştur” (Baydar, 2015: 87). Burada Van Dijk’in, kafamızdaki resimlerle tepki gösterdiğimize (1984: 13) dair düşüncesini de hatırlatmakta fayda var.

Cemo, ideolojik, tezli bir romandır. Çoğunlukla Marksist, kısmen Kemalist ideolojinin etkisindedir. Romanda sınıf çatışmasının, sınıf bilincinin, iş bölümünün, devrimin izlerine çokça rastlanmaktadır. Romanın tasvirleri de ideolojik zemine, Marksist kanona uygun bir sınıf çatışmasına, salt iyiler ve kötüler çatışmasına yaslanmaktadır. Yazar; ben/biz tarafının, yani ezilmeye çalışılanların ve buna isyan edenlerin yanında olduğu için onları hep tek boyutlu, olumlu bir çizgide tasvir eder. Ağalardan, beylerden, din adamlarından oluşturulan ötekiler ise salt birer kötülük objeksidirler. Toplumsal gerilik, bilinçsizlik, cehalet, sömürü hep bu kişiler üzerinden

gerekelendirilir. Ayrıca yazar, devrimci bir amaç doğrultusunda, “kendi ifadesi ile masal ve destan dilini kullanarak halka ulaşma” (Enginün, 2003: 325) kaygısı içindedir. Bu dil tasvirlerle yansımaktadır. Romanda Kemalizm, daha çok Şeyh Said olayı üzerinden yansıtılır. Böylece yazar bu ideolojiyi de savunmuş olmaktadır. Çünkü ona göre bu ideoloji mazlumun, ezilenin yanındadır. Zaten romanın arka planında böyle bir Mustafa Kemal portresi sunar. Hilafet, ağalık yanlısı olarak gösterilen Şeyh Said, Şihlar ve ağaların arkasında olduğu isyanın bastırılmasında kullanılan uçakları yazar ebabil kuşları olarak sunmaktadır. Dolayısıyla “ebabil” üzerinden isyanın bastırılmasına bir kutsiyet biçilmiş olmaktadır. Bu ideolojik bakış, ötekilerin tasvirlerine karanlık çizgilerle yansımaktadır. Ayrıca *Huzur Sokağı* ve *Minyeli Abdullah*’ta ideolojiye bağlı olarak melek gibi tasvir edilen dindar kimlik, bu romanda salt bir kötülük objesi olarak ortaya konmaktadır. Komünist kimlik ise aksine iyi kimlik olarak sunulmaktadır.

Romanın adı, romanın en önemli kişinin de adıdır. Sınıf çatışmasının, proleter isyanın, sınıfsal bilincin merkezinde hep Cemo vardır. Bu yüzden yazar onu tasvir ederken sözcük ve benzetme seçimlerinde oldukça cömerttir. Cemo, “Kara saçları gök ışıltılı idi (...) Kömür gözleri ocak alevi kimi yanardı. Dudakları Şirvan narından kırmızı idi. Gülünce inci dizileri dökülecek sanırdın ağzından (...) Derisi gülden yumuşak bileği çelikten sert” (Bilbaşar, 2004: 7) şeklinde destansı, olağanüstü özelliklerle bezenmiş bir şekilde tasvir edilir. Babası Cano yine benzer çizgilerde bir kişiliktir. Zaten Cemo’yu yetiştiren de Cano’dur. Yazar, Cano’nun ağzından Cemo’yu “Kurt gibi yabani olsun, erden yılmasın istedim. Bileğini, olur olmaz yiğit bükmesin, dedim de öyle yetiştirdim (...) Demirine su verdim, çelik ettim. At yoldaşı, tüfek oyuncağı idi (...) güz çiçeği gibi donanmış, gül tenli, ceyran bakışlı, yiğit yürekli, çelik bilekli bir kız” (2004: 24) sözleriyle yansıtır. Burada Cemo’nun bütünüyle olumlu, üstün özellikler üzerinden tasvir edildiği görülmektedir. Cano’nun sunumu da hep aynı çizgilerdedir. Ayrıca Cano’nun anne babasının, “Şih Sayıtlılar” tarafından öldürüldüğü vurgulanır. Yazar, hem Cano’yu hem Cemo’yu devrimci, mücadeleci, cesur birer kişilik kılan merkez vaka olarak bu vakayı kurgular. Zaten onların karşısında yer alanlar; kötülüğü, insana kulluğu, sömürüyü sürdürmeye çalışanlar, Şih Sayıtlılar çizgisindendir. Dolayısıyla merkez kişiler, bu sömürünün karşısında olan Cano, Cemo gibi devrimci bireylerdir. Romanda Memo’nun ağzından “Biz kulluğa razı olanda, neye ağalar soyup ezmesinler bizi” (2004: 133) sözleri dökülür. Cano’nun, Cemo’nun ezilen, sömürülen

sınıfa kazandırmaya çalıştığı bilinç de kulluğa, ezilmişliğe isyan bilincidir. Hâliyle bu kişileri de yazar; kendi ideolojisiyle uyumlu bir çizgide tasvir etmiş olmaktadır.

Cemo'da, Cano ve Cemo en azından belli bir toplumsal kesime bilinç kazandırmayı başarırlar. Söz konusu toplumsal bilinçle de bir komünal sistem inşa edilmiş olur. Bu, Cano'nun ağzından "Bu parayla ilkin komları onarırık (...) İmece ile sarılrık işlere. Merteğini, toprağını birlikte çekerik, birlik döşerik, sonra demiri sağlam, müceddet bir çift alırık (...) Ortaklaşa alırık hemi de" (2004: 152) şeklinde sunulur. Yine devamında "Demirini ortaklaşa kullandığımız gibi, mezranın toprağını da ortaklaşa ekek" (2004: 153) diyerek iş bölümüne de vurguda bulunulur. Bu sistemde özel mülkiyet ve sınıflaşma yoktur. İnşa edilen toplum ise Memo'nun ağzından "Toprağı el birliği ile işlemek, bizi birbirimize akraba etmişti sanki" (2004: 174) sözleriyle dile getirilir. Şüphesiz ki söz konusu sistem Cano ve Cemo'nun öncülüğünde inşa edilir. Dolayısıyla yazar, onları bu sistemi inşa eden üstün insanlar olarak tasvir etmiş olur. Ayrıca yazar onları Kemalist çizginin de savunucuları olarak tasvire konu eder. Çünkü Velo Dayı'nın ağzından Komünal sistem şu şekilde sunulur.

"Çakalgediği'nin tapusunu bize vermeyin. Bura şimdi nasıl devletin malı ise, gene öyle kalsın varsın. Biz devlet babonun marabası, yarıcısı olak. Buralarda çalışak, ürünümüzü devlet babo ile bölüşek (...) Devlet babo atamız olanda şıhlardan, ağalardan heçbiri malımıza, ekinimize el uzatamaz. Gazi Paşa'nın malına, toprağına el uzatmak kimin haddine" (Bilbaşar, 2004: 169)

Böylece yazar, romanın olumlu kişilerini devletçilik üzerinden Kemalist bir düşünce ile de buluşturur. Böylece Cano, Cemo gibi kişiler aynı zamanda yazarın ideolojisiyle de uyumlu bir Kemalizm'in yanında bireyler olarak tasvir edilmiş olur. Görüldüğü gibi *Ateş Yılları* ve *Cemo*'da yazarların ideolojik düşüncesiyle örtüşen karakterler, romanlarda bütünüyle olumlu bir zemin üzerinden, eksisi pek olmayan özelliklerle tasvire konu edilmişlerdir.

3. 1. 7. Eril Kimliğe Büründürülmüş Kadınlar

Eril kimliğe büründürülmüş kadın; kadınsı olanın, kadınsı arzu ve isteklerin zayıflık olarak görüldüğü ataerkil anlayış ve inançlarda, özellikle "davaya adanan kadın" tiplemesini bir ideal olarak öne süren ideolojilerde ortaya konan model kadındır. Erkeklikle akıl, güç, cesaret gibi öğelerin eşleştirilmesinden hareket eder. Kaldı ki "kadınlığın içeriği, en az ona biçilen aşağı statü kadar, belirli bir entelektüel gelenek içerisinde şekillendirilmiştir" (Lloyd, 1996: 134). Böylece ideal model, erkeklikle eşleştirilen, şekillendirilen kadın modeli olur. Örneğin "milliyetçilik, bu özgül bağlamin

dışında bile ağırlıkla bir erkek ideolojisi olmuştur” (Calhoun, 2007: 157). Dolayısıyla bu ideolojide ortaya konulan model kadın, erkek ideolojisi tarafından tasarlanan kadındır. “Eril karizma, bir bakıma, iktidarın karizmasıdır” (Bourdieu, 2015b: 103). Çünkü muktedir olanda eril kodlar çoğunluktadır. Eril kodların yoğunluğunda ise artık “söz konusu olan ideal bir ‘kadınlık’ değil, kadın erkekliğidir” (Gür, 2018: 271). Yani eril kimliğe büründürülmüş kadınlıktır. Bu kadın, zaaf ve zayıflık olarak algılan bütün kadınsı özelliklerden, cinsiyetten arındırılır. Çünkü “en temel erkeklik değerlerinin kadınsılığı dışlamak ve aşağılamak, duygusallığı gizlemek, hiyerarşilere itaat, zorluğa alışma” (Sancar, 2009: 78) gibi özellikleri ön plandadır.

Eril kimliğe büründürülmüş kadın modellerinin de yer aldığı *Zeyno’nun Oğlu* (2. bs.), genel anlamda üç temel tez ve konu etrafında döner. Bunlardan ilki yanlış Batılılaşmadır ki Mesture Hanım gibiler üzerinden Doğu-Batı çatışması ekseninde sergilenir. İkincisi Şeyh Sait İsyanı’na bakıştır. Bu bakış bütünsel olarak resmi ideolojiye uygun, resmi ideolojiyi onaylayan bir bakıştır. Üçüncüsü ise olaylara yaklaşımda merkezi duygu olan milliyetçilik, milliliktir. Özellikle üçüncü tez olan milliyetçilik, yukarıda da değinildiği gibi, eril unsurlarla yüklü kahramanlar açısından dikkate değerdir. *Zeyno’nun Oğlu*’nda yazarın ideolojik bakışının, yaklaşımının sözcülerinden biri Zeyno’dur. Halide Edip, kendisine yöneltlen bir soruya “kendi hislerini ele alarak yazan romancı bir nevi maskeli otobiyografi yazıyor demektir” (Baydar, 2015: 27) cevabını verir. Bu doğrultuda düşünülünce Zeyno, aynı zamanda Halide Edip’in kendisi, onun kafasındaki ideal Türk kadınıdır. Çünkü güçlüdür, fedakârdır, vatanseverdir, millî bilince sahiptir, birçok yönüyle eril özelliklerdedir. O fiziksel, zihinsel, ruhsal birlikteliğin inşa ettiği ideal bir kimlik ve kişiliktir. Yazar da kendi anlayışında bu kadının arayışındadır. *Yeni Turan* adlı eseriyle ilgili olarak “Bu eser, kadınların rey sahibi olacağı, hayat ve insan münasebetleri makul ve muntazam olabileceği bir devri tahayyül ediyordu.” (Adıvar, 2000: 186) diyerek bir model kadın sunma amacında olduğunu ortaya koyar.

Zeyno’ya dair tasvirler genel olarak anılan modele uygundur. Yazar, onu Mazlume’nin dilinden “Zeyno’nun, akıllı yüzünü, güzel ve zeki gözlerini kendisine yakın hissediyordu” (Adıvar, 2019: 39) şeklinde anlatır. Ayrıca Mazlume; annesinin ve Zeyno’nun olduğu bir ortamda ona “Bir zabitle koşmaca oynuyordunuz (...) Hanımefendi zabitten iyi koşuyordu.” (2019: 39) der. “Dehâ cinse göre değil, dâhînin

ruhunun hususiyetine göre eser yaratıyor” (Adivar, 2000: 140) inancında olan yazar, erkeği üstün gören bir anlayışta değildir. Bu, bir bakıma “bir erkek kadar, erkeğe her bir hukukta müsavi” (Ayasi, 1981: 504) kadın anlayışıdır. Bu yüzden onda kadın, bir zaafılar ve zayıflıklar ögesi değildir.

Romanda Zeyno; Mazlume’nin de dile getirdiği gibi, yazar tarafından güçlü, eril bir kadın figürü olarak, erkekle eşdeğer bir statüde ortaya konur. Yazar onu “daha çok erkek arkadaşlarla büyümüş bir kızdı” (2019: 154) diye tanıtır. Hâliyle ortaya çıkan Zeyno, eril özelliklere bezenmiş bir portrededir. Kandiyoti’nin deyişiyle “Adivar’ın romanları Cumhuriyet Türkiye’sinde kadınların kamusal hayata hangi koşullarla kabul edilebileceklerini ifade eden bir mecazdır: cinsiyetsiz ve kadınlıklarından sıyrılmış olarak” (2013: 160). Y. Kadri, bir söyleşide “Halide Edip Hanım’ın bana birçok defa tenkit yollu söylediğine göre, benim, romanlarımda kadını yalnız cinsi saikleri veçhesinden gördüğüme ve anladığıma hükmetmek lazım geliyor” (Baydar, 2015: 159) der. Bu da Halide Edip’in nasıl bir kadın idealine sahip olduğunu gösteren bir ipucudur. Zeyno, birçok yönüyle cinsiyetten arındırılmış ideal bir figürdür. H. Edip’in “Mamafih erkeklerden kadınlar kadar çekinmez ve sıkılmazdım” (2000: 106) dediği kendi kadınlık çizgisindedir. Çoğu zaman idealleri önceleyen kadındır. Muhsin Bey’in sözleriyle o, “Halbuki karısı, kadınla erkek arasında cinsel sevişmenin bir hastalık, bir illetten başka bir şey olmadığına her zamankinden fazla kani” (2019: 227) şeklinde söz konusu edilir. Dolayısıyla o; arzuların, cinsiyetin değil, ideallerin, fedakârlıkların kadınıdır ve tasvire bu özelliklerle konu olur. Hasan’ı tutku düzeyinde sevdiği halde sırf Azize’nin saadeti için kendini feda eder (2019: 29). Ayrıca sonrasında eski nişanlısı Saffet için Mazlume konusunda da fedakârlıkta bulunur. Yazar, böylece çok güçlü bir duygu olan aşkıta bile Zeyno’yu sürekli özveri, daha yüce amaçlar ile tasvir eder. H. Edip’te, aşklarını daha yüce amaçlar için feda eden kadınlar sadece Zeyno ile sınırlı değildir. *Yeni Turan*’da Kaya da bunu yapar. Ayrıca H. Edip’in merkez kadınları fiziksel özellikleriyle hep ideal kadınlardır. Bu kadınların tasvirinde özellikle renkli gözler dikkati çeker.

Zeyno’nun Oğlu’nda yeni neslin model kadınlarından biri olarak ortaya konan Mazlume de kimi eril özelliklerdedir. O da yer yer cinsiyetten arındırılır. Zaten Doktor Asım’ın (Zeyno’nun babası) gözünden “Şimdi şehirli Türk kızı hep böyle ince yüzlü, narin yapılı, asabî idi. Ekserisinin gözleri derin ve yeşil (...) Kıyafetleri zarif ve basit (...) aynı kızlar memleketin en millî, en hakikî temsilleri gibi görünüyordular.” (2019:

35) şeklinde bir tasvire konu olur. Tasvirde Mazlume, fiziksel olarak oldukça alımlı çizgilerde yansıtılır. Onun, millî bir kimlik üzerinden tanımlandığı da görülür. Zeyno onda, kendisinin o yaştaki anlayışının çok üstünde bir olgunluk bulur (2019: 50). Ayrıca Mazlume'nin “Biz Dârülfünûn'da artık Zeybek danslarını tercihe karar verdik” (2019: 33) sözleri dikkate değerdir. Çünkü “zeybek” genellikle savaş, cesaret, kahramanlık ile anılan bir oyundur. Zeybekte eril özellikler daha baskındır. Mazlume'nin tercihi de zeybek olur. O, Doktor Asım'ın (Zeyno'nun babası) gözünden “Son senelerde bütün intikal devresinin taklitçiliği, çirkinliği arasında hakikat yeni bir Türk kızı örneği yetiştiğine şahit oluyordu. Mazlûme, şimdi ona bu örneğin çok sevimli bir ifadesi gibi görünüyordu” (2019: 35) şeklinde de yansıtılır. Dikkat edilirse Mazlume'de eril, millî özellikler oldukça baskındır. Tasvirler de bu zemine uygun tasvirlerdir. Elbette söz konusu tasvire yön veren en önemli öge, yazarın ideolojik tutumudur.

Eril kimliğe büründürülmüş kadın konusunda Yakup Kadri'nin *Ankara'sı*, dikkate değer başka bir romandır. Bu konuda özellikle Selma Hanım ön plana çıkar. Selma Hanım, romanda yazarın ideolojisi doğrultusunda şekillenen, değişim ve dönüşüme uğrayan bir kişiliktir. Serpil Sancar, erken modernleşme dönemi romanlarında en temel ideolojik yapının, kurucu seçkinlerin arzusunda ortaya çıkan ‘yeni kadın’ı şekillendirme stratejileri olduğunu vurgular (2014: 129). Selma Hanım, “yeni kadın” konusunda da önemli bir örnektir. Bu yeni kadın, aynı zamanda özgür kadındır. Tanıl Bora'ya göre “kadın özgürlüğü, inkılapların ve onların özü sayılan laikliğin bir iftihar sahasıdır” (2017: 153). Selma Hanım'ın, “yeni kadın”a doğru değişim ve dönüşümü yazarın ona dair tasvirlerine de yansır. Yazar, asrî kadın olan Selma Hanım'ı daha çok bir öteki konumunda; kendi çizgisine, millî bilince kavuşturduğu Selma Hanım'ı ise ben/biz tarafının ideal karakteri olarak tasvir eder. Çünkü o, artık Yakup Kadri'nin 1923'te eski harflerle yeniden bastığı *Kadınlık ve Kadınlarımız* adlı eserinde “kadınlarımız hatta erkeklerden daha çok aydın, daha çok feyizli, daha fazla bilgili olmağa mecburdurlar. Eğer hakikaten milletin anası olmak istiyorlarsa böyle olmalıdırlar” (Aktaran Doğramacıoğlu, 2011: 27) dediği kadının çizgisindedir.

Elbette Cumhuriyet ideolojisiyle doğru orantılı olarak Y. Kadri, kadına ideolojinin misyonunu, örnekliğini de yükler. Böylece millî bilincin Selma Hanım'ı ortaya çıkar. Millî bilinç veya “milliyetçi söylem, millet için makbul “erkeklik” ve “kadınlık” hâllerini ve bu hâllere uygun ahlak ve görgü kurallarını, davranış kalıplarını, cinsellik

biçimlerini belirler” (Gür, 2018: 19). Selma Hanım, makbul kalıpları yüklenmiş kadındır. Ona dair tasvirlerin arkasında ideolojik tutumun etkili olduğu görülür. Örneğin romanın ilk kısmında yazar onu “narin ve yuvarlak omuz başlarından (...) lüzumundan fazla küçük görünen çıplak ayaklarına kadar vücudunun her tarafına (...) uzun, ince parmaklı ellerine (...) o derece biçare ve dayanıksız görünüyordu ki (...) bu beyaz ve ince vücudu” (Karaosmanoğlu, 2018: 24) şeklinde tasvir eder. Burada onun zayıf bir kişilik, zayıf bir kadın olarak tasvir edildiği ortadadır. Çünkü millî bilincin, millî kadınlığın uzağındadır. Kocas Nazif’in bakış açısından da “Cılız da ne demek; aha, şöyle kakıverecek oldum, düşeyazdın. Suratında bir damla kan yok, kuzum. Hiç de gün yüzü görmedin mi, nedir” (2018: 24) şeklinde yansıtılır. O, “rengi ve mafsalları yerlerinin narinliği (...) Ne kalça, ne göğüs... Uzun bir hastalıktan yeni kalkmış bir oğlan çocuğuna benziyordu” (2018: 24) şeklinde bir tasvirin de konusu haline getirilir.

İşin ilginç Selma Hanım ve Ankara’nın çizimleri ilk bölümlerde benzer çizgilerde eksiklik, yokluk, çaresizlik içerir. Ankara da sokakları, evleri, çocuklarıyla hep yokluk, yoksunluk, eksiklik üzerinden tasvir edilir. Örneğin romanın başlarında bir öteki mekân olarak görülen Tacettin Mahallesi sokaktaki eşeklerle tasvir edilir (2018: 13). Selma Hanım İstanbul’dan, Ankara’yı bilenlerin tavsiyesi üzerine şişe şişe lizolla, kutu kutu tahtakurusu tozu getirmiştir (2018: 15). Çünkü Ankara, bir çölün ortasında bir kaya parçasından farksızdır (2018: 36). Şehir, soluk ve kirli bir tabiata sahiptir (2018: 51). Gramofon, kolonya suyu, el sabunu, diş macunu Ankara’da bulunmaz birer lükstür. Selma Hanım ev sahibi hanımlarla çarşıya gittiğinde bir mendil bulamayarak döner. Ankara’da karmakarışık bir hırdavat yığınının başka şey bulmanın imkânı yoktur (2018: 33). Murat Bey’in hanımı, Selma Hanım’a “Dikişe kumaşa dair hiçbir şey bulunmuyor. Biz, lazım olanı hep eşe dosta yalvarıp İstanbul’dan getiriyoruz” (2018: 52) der. Yazar adeta sonradan oluşacak varlığı, inşa edilecek bir rüya şehrinin/ülkesini yüceltmek için yokluğu abartılı bir şekilde tasvir etmektedir. Özgür Taburoğlu, ulusal kültür ile kent inşasının birbiriyle ilişkili olduğu düşüncesindedir. Ona göre Ankara’nın eski resimlerinde çoğunlukla boş ve kıraç bir arazinin sunumu yer alır. Bu resimlerde, başkent olmadan önce Ankara’da yerel bir hayat yokmuş gibi bir boşluk, ıssızlık sergilenir. Taburoğlu’na göre Yakup Kadri de, bu resimlerdekine benzer boşlukları *Ankara*’da betimler (2014: 163). Gerçekten de ideolojinin sağladığı dönüşüm öncesi Ankara, bütünüyle bir boşluk/yokluk üzerine oturur. Aslında roman; bir bakıma

ilkelerin, inkılapların, Cumhuriyet ideolojisinin bir yokluk mekânını rüya mekânına dönüştürmesinin romanıdır. Bu dönüşüm, Selma Hanım'da da gerçekleşir. Bu yüzden yazar, başlangıçta ideolojik anlamda hem Ankara'yı hem Selma Hanım'ı aydınlığa, varlığa, gelişmeye muhtaç bir şekilde çizer.

Ankara'nın başlarında yazar, kendi ideolojik çizgisinde olmayan, millî bilinç açısından “yokluk” içinde olan Selma Hanım'ı daha çok enaniyet, kibir, başkalarını aşağılama, ötekileştirme üzerinden tasvir eder. Zaten Binbaşı Hakkı Bey ile olan sohbetinde Selma Hanım'ın millî bilinçten uzaklığı ortaya konur. “Bu gidişle siz beni yavaş yavaş harb meydanlarına doğru sürükleyeceksiniz.” diyen Selma Hanım'a, Binbaşı Hakkı Bey, "Neden olmasın? Anadolu ordusunda asker kadınlar yok mu? Vatan hizmeti Türk kadınına yalnız evlerin çatısı altında mı bekliyor?" (2018: 62) şeklinde bir cevap verir. Aslında Hakkı Bey'in tasvir ettiği kadın eril kimlikte Anadolu kadınıdır. Selma Hanım ise henüz bu kadının uzağındadır. Selma Hanım ancak değişim ve dönüşümün sonucunda cesur, ideal, eril kimliğe büründürülmüş bir kadına dönüşür.

Yakup Kadri, millî bilinç sonrası Selma Hanım'ında bir rüya/ideal kadın, cinsiyetten arındırılmış bir kadın modeli ortaya koyar. Böylece o, “Türk kadınının da bu yeni mücadele ve asrileşme yolunda nasıl bir yer tutması, nereye doğru yürümesi icap ettiğini tayin etmeliyiz” (Ayasi, 1981: 507) anlayışının, hedefinin bir örneği olur. Selma Hanım'daki değişim ve dönüşüm, ideolojik anlamda bir antikahramanın kahramana dönüşümüdür. Dönüşümün ilk adımı ise onun Çankaya'yı ve Mustafa Kemal'in evini görmesidir. Bu, biraz da ani bir aydınlanmadır, çünkü yazarın ideolojik kaygıları ön plandadır. Yazar, bu değişim dönüşüm sahnesini “Yüreğine ancak mübarek abideler önünde hissedilen bir huşu çöktü. Bir müddet başını önüne eğip daldı ve başını tekrar kaldırıp etrafına baktığı vakit her yanı değişmiş buldu. Genç kadın bütün Ankara'yı, şimdi, başka türlü görüyordu” (2018: 43) sözleriyle yansıtır.

Y. Kadri, *Atatürk*'te “inkılabın büyüğüne ve inkılabın büyüklüklerine karşı taşıdığım hürmet ve muhabbet hislerini yüreğimde hala mukaddes bir emanet gibi saklamaktayım” (1991: 151) demektedir. Selma Hanım da benzer bir muhabbet, hürmet içerisinde sunulur. Onda adeta kutsal mekân ziyaretlerinin oluşturduğu bir mucizevi dönüşüm gerçekleşir. Dönüşümle beraber artık Selma Hanım, cepheye görülür. Eskişehir'de ona “askeri hastahane kendisine bir hastabakıcılık vazifesi” (2018: 84) verilir. Aslında bu, her ideolojinin, ideolojik bakışın kendi kahramanını inşasıdır. Selma

Hanım, bundan sonra yazarın sahip olduğu ideolojik zemine taşındığı için hep olumlu, övücü, sempatik tasvirlerle konu olur. Zaten erkek sınıfına dâhil etmediği korkak kocasından uzaklaşır. O, artık gücü, güçlüyü, ideal edilen erkeği, inkılâba adananı, millî olanı onaylayan bir Selma Hanım'dır. Yazar bu durumu “Nazif'ten ayrıldıkça Ankara'ya, Ankara'nın ifade ettiği millî manaya bağlılığı artıyordu” (2018: 90) şeklinde ortaya koyar. Bir başka tasvir sahnesinde ise yazar onu “Selma Hanım, yaşı ilerledikçe kendini her gün biraz daha gençleşir hissediyordu. Çünkü hep gençler arasında gençlik için ve yeni millî hamlenin yarattığı taze hava içinde yaşıyordu. Bu havayı, ciğer dolusu teneffüs ettikçe, damarlarındaki kana emsalsiz bir tazelik geliyor” (2018: 173) sözleriyle yansıtır. İdeolojik dönüşüm tasvirde de dönüşüme sebep olur. Artık ortada kendini Kemalizm'e, inkılâplara, millî ruha adanmış, aydın, millî bilinç sahibi, güçlü, cinsiyetten arındırılmış bir Selma Hanım söz konusudur. Bu; yazarın, kendi ideolojisinden uzak olanı ve kendi ideolojisi üzerinde olanı nasıl tasvir ettiğini ortaya koyar.

Kemal Tahir'in, ATÜT çizgisinde bir kerim devlet önerisi olan *Devlet Ana*'da, bu devleti inşa edenler; güç, kuvvet, zekâ, fiziksel heybet üzerinden tasvir edilen kahraman tipleridir. *Devlet Ana*'nın kadınları da aynı çizgide “erkek” gibi kadınlar olarak, çoğunlukla eril bir dille öne çıkarlar. Kimi toplumlarda eril kimliğe büründürülmüş kadın motifi genellikle önemsenmiş, övgüye konu edilmiştir. Bu kadının temsil edildiği romanlardan biri, *Devlet Ana*'dır. Zaten romanın adı “ana” motifiyle oluşturulmuştur. “Ana” dikkate değer bir toplumsal simgedir de. Çünkü ana “birçok kültürde topluluğun ruhunu simgelemektedir” (Yuval-Davis, 2014: 94). Elbette bu ana; koruyan, kollayan, yiğit savaşçılar doğurup yetiştiren yiğit anadır. Erkeğin tamamlayıcısı olarak sosyal hayat içerisinde onun yanında yerini almaktadır (Ersoy, 2009: 216). Romanda Orhan Bey, Nilüfer'e “Biz alacağımız kadının dinine bakmayız, yiğit olmasına bakarız bir, bir de doğurduğunu yiğit yetiştirmesine bakarız” (Tahir, 2010: 468) demektedir. *Devlet Ana*, söz konusu özelliğe sahip kadınlar üzerine inşa edilmiştir. Romanda ben/biz tarafının merkez kadınları üstün özelliklerle bezenmiş, bu özelliklerle tasvire konu edilmiştir. Kahramanlık, cesaret, doğurganlık, erillik, savaşçılık onların en belirgin özellikleridir. Aşk bile bu duyguların inşa ettiği bir zeminde sunulur. Çünkü burada aşk “kadın kahramanların bireysel, cinsel aşkı aştıkları ve aşkın, zihinlerin milliyetçi bir idealde buluşması anlamına geldiği” (Kandiyoti, 2013: 160) noktadadır.

Devlet Ana'da “erkek” kadının en önemli örneklerinden biri “Bacıbey”dir. Yazar, onu ve Rum bacılarını Mavro'nun ağzından “Karıları bile dövüşkendir Ertuğrul Bey'in... Bunlara ‘Rum bacıları’ derler, başkanları, Demircan eniştemin anası Bacıbey'dir.” (Tahir, 2010: 26) şeklinde aktarır. Mavro, "Hele Bacıbey 'Haydin' dedi karılar atlanıp kılıcı sıyırdı mı, iş işten geçmiştir, derdi rahmetli babam... Artık güç yetesi kalmazmış Ertuğrul takımına... Çünkü karıları atlanınca, bunlar ölüm şerbetini peşin içermiş..." (2010: 27) diye onları tasvire devam eder. Burada yazarın eril kimliğe büründürülmüş kadın modellerini tasvire konu ettiği görülür. Yazar, efemineliği kadında da hoş görmez. Hatta çoğu yerde ötekileri “kancıklık” etme eylemi üzerinden yorumlar. Bu eril kimlikte ağlama gibi eylemler, zaaf ve zayıflık olarak görüldüğü için hoş görülmez. “Bacıbey birden dikilip sırasında en yiğit erkekleri sindiren kabadayı sesiyle ağıtçıları susturdu” (2010: 128) sahnesinde bu durum görülür. Burada eril bir bakışın söz konusudur. Bu yüzden Bacıbey, oğlu Kerim Çelebi'ye mollalığı, kitapları, sazı değil savaşçı kıyafetlerini, kılıcı yakıştırır. Bacıbey, ona “Kitap girmeyecek bu kapıdan içeri bundan böyle... Saz tımbırtısı girmeyecek!” der. Yazarın anlatımıyla kitapları tadını çıkara çıkara yakıyorken birden kudurup hepsini parçalar, saz kırıklarıyla beraber ocağa fırlatır. Devamında Bacıbey, “Bırakacaksın mollalığı bu geceden tezi yok! -Çenesiyle sedire koyduğu savaşçı giyimlerini gösterdi-: Şunları giyeceksin! Ağa kılıcını takacaksın omzuna” (2010: 135) der.

Yazarın öne çıkardığı kadın tipi görüldüğü gibi “erkek” kadındır, yiğit ve savaşçı kadındır. Kemal Tahir, *Devlet Ana*'da ATÜT çizgisinde bir kerim devlet modeli ortaya koymaya çalışır. Bu devlette iş bölümü, sömürüye ve ayrıcalıklı sınıflara karşı oluş ön plandadır. Ayrıca Anadolu'ya hâkim olan bataklığı, çürümeyi, sömürüyü ortadan kaldırmak için iş bölümü, güç, adalet, yiğitlik, alp/erenlik gibi yetiler gereklidir. Yazarın sergilemeye çalıştığı devlet modeli, bunlara yastıdır. Altı çizilen modeli hayata geçirecek Osman Bey, Orhan Bey, Kerim Çelebi, Bacıbey gibi kişilere ihtiyacı vardır. Bu yüzden yazar, kerim devletin bireylerini, ben/biz tarafının bireylerini, hep cesaret, yiğitlik, cömertlik, alp/erenlik gibi özellikler üzerinden tasvir eder. Kerim devletin hem erkeği hem kadını bu çizgidedir. Bacıbey'e dair tasvirleri, vurgulanan ideolojik zemin doğrultusunda okuyup değerlendirmek lazımdır.

Bacıbey, *Devlet Ana*'nın başka bir sahnesinde Kerim Çelebi'ye “Demircan'ın kahpe kanlısını da bulup tepeleyeceksin! Pelvan Rüstem'in ocağını molla kısmı

yakamaz.” dedikten sonra “Ağan ölmeseydi, taş basardım yüreğime... ‘Başka oğlum yok benim’ derdim. Mollalık geçti. ‘Kerim Çelebi değil bundan böyle senin adın, Kerimcan’sın bundan böyle... Haydi yavrum! Hadi Kerimcan, çıkar şu pisleri üstünden!” (2010: 136) diye seslenir. Bu bölümde de bazı kıyafetlerin bir ere yakıştırılmadığı, “pis” sıfatıyla karşılandığı görülmektedir. Çünkü anılan kıyafetler er kıyafetleri olarak görülmemektedir. Bacıbey’in, dolaylı yoldan adeta bir erkek portresinde tasvire konu edildiği ortadadır. Kerim Çelebi’yi Kerimcan’a, istenen erkek kimliğine dönüştürmek için her türlü yola başvurur. Bir sahnede Kerim Çelebi’ye “Bacıbey kırbacı yere doğru hışımla silkerek birkaç kez şaklattı: — Soyun Kerimcan! Ya silahlanacaksın er gibi... Ya da burdan ölün çıkacak! Soyun! Soyun dedim!” (2010: 136) diye çıkışır. Dolayısıyla erlik demek er kıyafetine bürünmek ve silah kuşanmaktır. Yazar, Bacıbey’de zaafllara, zayıflıklara hiç yer vermez.

Devlet Ana’da Aslıhan da Bacıbey çizgisinde bir tasvire konu olur. Romanda “Silah ustası Kaplan Çavuş’un kızıyım ben, Tanrı tanık, beli kılıçlı olmayan, bizim eşliğimizi aşabilemez. Çünkü bizim soyumuzda, kılıç taşımayanı erkek saymak yoktur.” (2010: 122) diye konuşturulur. Burada ideal kahraman motifinin hangi sıfatlarla bezeli olduğu görülmektedir. Erkek demek güç, cesaret, kılıç demektir. Dolayısıyla Aslıhan, kapısı sadece bu erkeğe açık “er” kadındır. Onun gözündeki kadın, bey tasarrufuyla olan şeyleri sorgulayamaz. Çünkü söz konusu sorgulama kadınlıktır, zaaftır, zayıflıktır. Aslıhan, Malhatun hakkında “Bey kızıdır Malhatun, öfkesinden geberse kuma içinde surat bile asamaz. Ar eder, ‘Erkek aç’ dedirtmez kendine, soyu lekelenir, Çünkü... Beye varan karı, üstüne kuma geleceğini göze alacak önceden...” (2010: 225) der. Böylesi bir sorgulamanın “erkek aç” üzerinden yorumlanması dikkate değerdir. Erkek açlığı kadınsılıktır ve er kadına yakışmaz. Kadın kimliği adeta cinsiyetten arındırılmaktadır. Buradan “ulus simgesi kadınlık tanımının genellikle ‘aseksüel’ olduğu” (Sancar, 2014: 63) sonucuna varılabilir. Yine başka bir sahnede Aslıhan, Kerimcan’ı süzerken “Erkek kısmı erkekliğin yüceliğini, demek ki, hiç bilemiyordu? Törenle giydiği Ahi sarığının ne kadar yaraştığını görmez mi adam?” (2010: 210) diye düşünür. Aslıhan, dolaylı yoldan yazar; erkekliği yücelik üzerinden tasvire konu etmektedir. Aslıhan, Kerimcan’ın üzerinde görmek istediği özellikler vasıtasıyla er kadını da tasvir etmektedir. O, dolaylı yoldan erkek gibi erkeği sahiplenene, er gibi kadın olmaktadır.

Eril kimlik üzerinde ise kadınsı zaaflar hoş görülmez. Böylece Aslıhan'ın nasıl bir eril kimliğe büründürüldüğü ortaya çıkmaktadır. Bu portrede “Molla kokmaktasın daha... Kâğıt mürekkep kokmaktasın...” (2010: 226) dediği Kerim Çelebi değil; ahi sarığını ve kılıcı kuşanan Kerimcan kabul edilirdir. Onun cinsel anlamda da aradığı erkek bu erkektir. Yazarın tasvir ettiği bir sahne bunu örneklemektedir. “Aslıhan amansız kalmış gibi yaklaştı. Eğildi. Kerim güçlü kollarıyla sarılınca kendini bıraktı (...) Oğlan, kızı alıcı kuş gibi kaptı, kaldırıp yatağa vurdu, koca Tanrı yarattı demeyip yolup soyup bastırdı” (2010: 482) şeklinde tasvir edilen sahne, bu bakış açısını ortaya koymaktadır. Kısaca yazarın, kerim devlet anlayışına uygun olarak kurguladığı kişileri nasıl tasvir ettiği, örneklerde görülmektedir. O, kendi ideolojik anlayışı doğrultusunda güçlü karakterleri ele almış ve onları üstün özellikler üzerinden sunmuştur. Kerim devletin varlığı, sürdürülebilirliği söz konusu karakterler sayesinde olacaktır. Bauman; ideolojilerin, toplumu ve toplumun üyelerini her şeyden önce amaçlı eylemin bir nesnesi olarak algıladığı inancındadır (2018: 125). Bu durumda nesnenin tasviri de amaçlı eylem doğrultusunda olacaktır.

“Er” kadın motifinin işlendiği romanlardan biri ise Nihal Atsız'ın iki romanının bir araya getirildiği, Türkçü kanona yaslı *Bozkurtlar*'dır (105. bs.). Tanıl Bora'ya göre Atsız'ın *Bozkurtların Ölümü* (1946) ve *Bozkurtlar Diriliyor* (1949) adlı romanları, romantizm ve hamaset evreni içinde, erkeklik fantezileriyle de dikkat çeker. Bora, geçmişte kurulan birer ütopya olan romanlarda, kadın kahramanların tasvirine şiddetli bir asexualizmin hâkim olduğunu, Türk kızları/kadınlarının, erkeksi sertlikleriyle güzellendiklerini dile döker (2017: 282). Atsız'ın eril kimliğe büründürülmüş kadını bu zemine oturan idealin kadınıdır. Onun kadını, *Türk Ülküsü*'nde, “Kadınlar ve erkekler; aşkı, millet ve vatan duygularından üstün tutmaz” (2016: 63) dediği kadındır. Sonuçta Atsız, kadın ile erkek ilişkisinde erilliği önde tutar. Ona göre “Tanrının ayrı yarattığı iki cinsi bir tutmak, tabiat yasalarına aykırı bir davranıştır” (2016: 93). Bu yüzden Atsız'ın kadını, eril özellikleri yüklenmiş, eri er eden kadındır. Yazar, bu kadını özellikle Çinli erkek ve kadınlarla kıyaslayarak tasvire konu eder. Örneğin Çinli Şen-king için “Şimdi Çin'de olsaydı, hoşuna giden bir kızı çoktan elde etmiş olurdu. Halbuki kendisi ünlü bir beğ olduğu halde burada herhangi bir kızı elde etmek şöyle dursun, onunla arkadaşlık bile edememişti.” (2012: 59) demektedir. Onun karşısında zayıflıklar, fiziksel arzular ve zaaflarla dolu Çinli kadınlar değil; cesur, savaşçı, yiğit Türk kadınları vardır. Onları

elde etmenin tek yolu erkek gibi erkek; yiğit, savaşçı, güçlü erkek olmaktır. Onu ancak ondan çok daha güçlü bir erkek elde edebilir. Başka bir bölümde Çinli Şen-king: “Şu kızların hepsinde de yayla sadak var. Bir de kılıçları olsa çeri olup çıkacaklar. Ne dersin Van-zin-şan? Sen bu kızların böyle savaşçı olduklarını da biliyor mu idin?” (2012: 61) diye seslenir. Yazarın, milliyetçiliğe yaslanarak kurguladığı *Bozkurtlar*’ın eril kimliğe büründürülmüş kadınları bu kadınlardır. Irksal üstünlükleri bundandır.

Yazar, roman boyunca milliyetçiliğe yaslı tasvirler ortaya koyar. Türk kızı Almıla, böyle bir kadındır. Yazar onu “Boylu boslu kızdı. Uzun kumral saçları iki örgü halinde borkünün altından beline doğru uzanıyordu. Ayaklarında çizmeler vardı. Kemerinde uzun bir bıçak sallanıyor, kızıl elbisesi ona korkunç bir güzellik veriyordu.” (2012: 62) şeklinde tasvir eder. Burada eril çizgiler dikkati çekmektedir. Şen-king ile olan yarışta da yazar bunu ortaya koyar. Almıla, evleneceği eri yarışın sonucunda belirleyecektir. Yazar, bu sahneyi “Almıla’ya çabuk yetişeceğini umuyordu. Fakat mesele oğlağı elinden almakta idi. Şen-king bu işe girerken karşısındakini bir kız olarak görüyor, kız deyince de aklına çelimsiz ve nazik Çin kızları geliyordu” (2012: 217) şeklinde yansıtır. Burada Almıla ile nazik Çin kızları kıyası dikkate değerdir. Dolayısıyla yazarın hedeflenen kadın kimliğinde nasıl bir tasvire başvurduğu ortaya çıkmaktadır. Şüphesiz ki tasvirler; arka plandaki ideolojiye ve Türkçü kanona uygun olarak karşıtlık anlamında içerisi ve dışarısı olan tasvirlerdir. Tasvirler kanonik düşünceye uygun bir çizgide ben/biz tarafında bütünüyle olumlu özellikleri içeri alan, olumsuz özellikleri dışarıda bırakan tasvirlerdir.

3. 2. Ötekiler

3. 2. 1. Sömürenler: Eşraf, Ağa, Bey, Kompradorlar

Toplumcu Gerçekçi romanlar arka plandaki Marksizm nedeniyle çoğunlukla sınıf çatışmasına yastır. İngilizceye latince “classis” sözcüğünden geçmiş bir kavram olan sınıf; önce kilise örgütüyle ilgili bir terim iken daha sonra kesim ve zümre anlamında kullanılmaya başlanmış, sözcüğün kapsamı genişlemiştir (Williams, 2018: 73). İdeoloji ise “belirli bir sınıf ya da gruba özgü inançlar dizgesi” (Williams, 1990: 47) olarak da tanımlanabilir. Marksist düşüncede bu sınıf, egemen sınıftır. Egemen sınıfın ortaya çıkışı ise çoğunlukla iş bölümüne bağlanır. Marx ve Engels’e göre iş bölümü her insan yığını içinde bir ayrışmayı beraberinde getirir. Aralarından birisinin, diğerleri üzerinde egemenlik kurmasıyla, iş bölümü sınıfsal bir biçim alır (2013: 41). Egemen sınıf bu

yolla inşa edilmiş olur. Elbette iş bölümü ile mülkiyet arasında da ciddi bir bağ vardır. Marx ve Engels açısından iş bölümündeki çeşitli gelişim aşamaları, bir o kadar farklı mülkiyet biçimlerini temsil eder (2013: 31). Marksizm'in temel önermesi; toplumun, üretim ilişkilerine bağlı olarak bölünmüş olduğu; sınıfların da doğal bir iş bölümü sonucu değil, tarihsel olarak değişen sömür uygulamalarına bağlı olarak şekillendiğidir (Bekmen, 2012: 191). Bu, beraberinde boyunduruk altına almayı, egemen düşünceleri hâkim kılmayı, emeğe yabancılaşmayı, sınıf çıkarlarını öncelemeyi getirir. Örneğin burjuva toplumunda bu, kişisel çıkarların egemen sınıfın çıkarlarına dönüşümünü doğurur (Marx ve Engels, 2013: 294). Sonuçta her şeyde olduğu gibi hâkim sınıfın, üretim ve dağıtım araçları üzerinde de tekeli vardır (Peffer, 2001: 148).

Elbette hâkim sınıfın var olduğu yerde hâkim olmayan sınıflar da vardır. Bu sınıflar genellikle sömürülen, alt sınıflardır. Zaten sınıf mücadelesi iki sınıf arasındadır. Diyalektik anlamda her sınıf, karşıtını doğurur. Toplumcu Gerçekçi romandaki sınıf çatışması da iki sınıfın, üst ve alt sınıfın, sömüren ile sömürülenlerin çatışmasına, karşıtlığına yastır. Çatışmada “öteki” olarak sunulan sınıflar; sömüren sınıflar, sömürüye ses çıkarmayıp onu içselleştiren sınıflardır. Toplumcu Gerçekçi kanon çizgisinde yazılan romanlarda sömüren sınıf; genellikle ağa/eşraf/bey, din adamı ve kanun adamı üçgeninden oluşur. Bunlar iş birliği içinde köylüyü, kasabalıyı, alt sınıfı sömürürler. Din adamı genellikle sömürüye meşru bir kılıf oluştururken; muhtar, siyaset adamı, bürokrat gibi tipler ise sömürüyü kanuna uydururlar. Bunlar ağa, bey ve eşraf takımının eylemlerini sömürülenler nezdinde meşrulaştırmaya çalışırlar. Temeli ideolojik olan bu romanlarda özellikle ötekileri oluşturan ağa, imam, eşraf tipleri tek boyutlu bir şekilde, oldukça negatif çizgilerle tasvir edilir.

Fakir Baykurt'a ait *Onuncu Köy*'ün (2. bs.) Duranâ'sı söz konusu tipten bir örneğidir. “Pek çoğunun yapısını ağa-ırgat, halk-idare, zengin-yoksul gibi zıtlıklara dayanan sınıf çatışması üzerine kurduğu romanları” (Gündüz, 2016: 471) ile bilinen Baykurt, “Ben halkın sömürülmesine karşıyım. Bir yazar olarak sömürüyle savaşı da görev sayıyorum” (2020a: 178) diyerek roman anlayışını ortaya koyar. Onun misyonu, Duranâ gibilere karşı mücadeledir. Bu yüzden yazar, onu her fırsatta olumsuzluk, kötülük, sınırlı özellikler üzerinden tasvire konu eder. Duranâ “ardında da dağ gibi parti” (Baykurt, 2008: 1) bulunan, kadını bir eşya gibi gören, kanun tanımayan, köylüyü sömüren, kızını okula göndermeyen bir tiptir. “Enstitülere köylü kızlardan öğrenci

getirmek, bunları okutup yetiştirip, bayan öğretmen olarak köylere göndermek önemli bir amaç” (Baykurt, 2020b: 33) olarak görülür. Zaten romanda öğretmen, bu misyonunu da yerine getirmeye çalışır ve bu konuda Duranâ ile çatışır. Duranâ ise sırtını yasladığı siyasi güce güvenmektedir. Bir bakıma o, köydeki devlettir. Baykurt da Anadolu’daki bu durumu “Beyler, ağalar, onların işbirliği yaptığı para babaları ayağını oynattı mı, işçilerin, köylülerin kalesine gol giriyor.” (2020a: 451) sözleriyle dile getirir.

Romanda Duranâ, Ali Gede’nin ağzından “Köylüyü bön buluyor. Öğretmeni korkuturum sanıyor. Muhtarı boğarım diyor. Ondan sonra kalkıp köy merası sürüyor! Korudan ağaç kesiyor” (Baykurt, 2008: 2) tarzı bir tasvirin konusu edilir. Dolayısıyla zorba bir tiptir. Onun üç karısı vardır. Ötekilerin, dindar ve olumsuz tiplerin çok eşlilikle tasviri, Türk romanında epey yer bulmaktadır. Duranâ, bu tiplerle doğru orantılıdır. İkinci karısını köle gibi çalıştırır ama üçüncü karısı Gök Sultan’a doğurganlığı yüzünden değer verir. Yazar bu durumu “cins çıktı haspa! Çocuktan çocuğa değeri. İşten kıştan esirgendi” (2008: 5) şeklinde aktarır. Oysaki “nine, dediği ihtiyarı” yani ilk karısını günden güne kapı ardına itiverir, onu önemsizleştirir (2008: 5). Yazar, başka bir bölümde ise “İnce uzun, kamçı boylu, kara diken bir adam Duranâ (...) Gözleri ufacık. Şimdi başında bir namaz takkesi var. Irlana ırlana okuyor (...) Gök Sultan hala yeşil marul” (2008: 6) sözleriyle güzel Gök Sultan ile çirkin Duranâ’yı bir arada tasvire konu eder. Dikkat edilirse yazar bedeninin uzuvları arasındaki simetriyi bozarak onu yansıtmakta, onu sürekli çirkinleştirmektedir. Yazar düğün yemeğinde ise onu “Duranâ bir kemik iliğini emiyor. Bıyıkları yağ oldu” (2008: 108) şeklinde itici bir sahneyle tasvir etmektedir. Aslında burada onun kemik iliğini emmesi ile sömürü arasında da ilişki kurulmaktadır. Neticede Duranâ köylüyü iliğine kadar sömürmeye çalışan, bu yolla semiren bir tiptir. Bu tasvir, Baykurt’un *Köşe Bucak Anadolu*’da dile getirdiği “Çiftçi ama nasıl şişman! Hiçbir yerde o kadar şişman çiftçi görmedim. Ancak ağalar öyle olabilir” (2020a: 161) düşüncesiyle aynı çizgide bir tasvirdir. Dolayısıyla ağa, ruhsal ve fiziksel bütün yönleriyle kötülüğü, iticiliği yüklenmiş bir şekilde tasvir edilir. Breton’a göre “burnun altından boyna dek içgüdüler, şehvet vb. yerleşmiştir” (2018: 78). Dikkat edilirse Duranâ da Gök Sultan’ın tazeliği, kemik iliği emme ve yağlı bıyıklar ile yeme, içme, cinsellik gibi bedensel iştiaqlar üzerinden okunmaktadır. Breton’ın kastettiği anlamda onun burun altı bölgesi tasvire

tabi tutulmaktadır. Dolayısıyla ruhunu, adaletini, vicdanını yitirmiş, sadece bedeniyle var olan bir tiplere ortaya çıkmaktadır.

Duranâ, aynı zamanda dini, kendi kirli eylemlerine aracı kılan bir kişiliktir. Yazar, onun ağzından “Aha bak abdasımla duruyorum; şimdi Kitabullah’ın başından kalktığımı gözünle gördün. Köylünün olsa sürer miyim? (...) Dahi her yıl Hecaz’a gider, Resulü Ekrem Efendi’mizin taşına yüzümü sürerim” (2008: 8) sözlerini dile getirir. Dolayısıyla Duranâ tasvirinde; dini, bir paravan, afyon olarak kullanan bir tiplere de ortaya çıkar. Zaten dini afyon olarak kullanan dindar figürler, Toplumcu Gerçekçi romandan pek eksik olmaz. Duranâ, hem dindarlıkta hem de hayatın diğer alanlarında ikiyüzlü bir bireydir. Örneğin öğretmeni hiç sevmediği, hatta öldürtmeye çalıştığı halde ona “Okul hocaları, Türkiye’nin güneşidir (...) Türk şahlandı mı, maarifin başına çıkar” (2008: 17) der. Siyaset ile de içli dışlı olan Duranâ, kendi çıkarları için rüşvete başvurmadan çekinmez (2008: 20-21). Ayrıca Pire Kızı üzerinden öğretmene tuzak kurma, öğretmeni Pire Kızı ile basıp rezil etme ve onu köyden kovdurma gibi oyunların da peşindedir (2008: 98). Bunu Pire Kızı reddettiğinde ise Duranâ; bu kez öğretmene, düğün dönüşü, onu öldürtmek niyetiyle tuzak kurdurur (2008: 117). Tuzak kuranlar onu ağır yaralar ve orada bırakırlar. Duranâ, tipik bir Kara Bey’dir. Yazar, onun mazideki örneği Kara Bey’i “Kıtlık yılları, yoksulların unu bitirmiş; Kara Bey’in ambarı dolu! Bir torba çavdara bir tarla! Bir torba buğdaya bir tarla!” (2008: 226) şeklinde tasvir eder. Görüldüğü gibi Duranâ’ya dair bütün tasvirler olumsuz, ötekileştirici, aşağılayıcı çizgidedir. Bunun arka planında Marksist ideolojinin olduğu bir gerçekliktir. Çünkü Marksist düşünce genellikle alt sınıf-üst sınıf çatışmasına yaslanır. Üst sınıf sömüren, ezen, kan emen bir sınıftır. Hâliyle ideolojik bakışta onlar Duranâ gibi salt kötülük figürüdürler. Bu, Marksist kanona dâhil edilebilecek romanlardaki karşıt sınıfların ele alınış tarzına da uygun bir tasvir tarzıdır.

Sadri Ertem’in *Çıkrıklar Durunca* (1. bs.) adlı eseri ea *Onuncu Köy*’e benzer bir sınıf çatışması söz konusudur. Roman, ideolojik kaygıları önceleyen bir romandır. Enginün’e göre işçi-işveren ilişkisi Sadri Ertem’le başlamıştır (2003: 243). Bu ilişkinin ele alınış tarzı, “ruhun sosyalist inşası”ndan (Ertem, 1932: 95) övgüyle söz eden yazarın ideolojik çizgisine uygundur. Toplumcu Gerçekçi çizgide olan Ertem’e göre “müsavi halk ve parlamento davası sosyalist teşekkülün merhalesi olacaktır” (1932: 73). Onun sanat anlayışı genel anlamda ideolojiye yastır. 27 Mayıs 1936 tarihli *Sanat ve Sosyal*

Mesele yazısında “Sanatı sosyal hüviyetinden çekip çıkaran, onu ferdin fertliği hesabına bir hadise sayan zihniyet için, sanatı sosyal meselelerle birlikte saymak, sanatı sefilileştirmek, uşak haline koymaktır” (Aktaran Oktay, 2003: 356) demektedir. Bu, sanata, sanatçıya nasıl bir sorumluluk yüklediğini göstermektedir. Yine ona göre “ferdi edebiyat siyasi ve iktisadi liberalizmin yavrusudur” (Aktaran Oktay, 2003: 358). Ertem, 1933’te *Varlık*’ta yayımlanan “*İnkılâpçı Sanat, Geri Sanat*” başlıklı yazısında “Sanatta asıl olan propaganda yapıp yapmamak değil muvaffak olup olmamaktır” (Aktaran Çıkla, 2004: 436). O, “Toplumcu gerçekçilikten ve sosyalizmden etkilenmiş; bilinçli bir şekilde işçi sınıfının/emekçi sınıfın, ezilen/sömürülen/kandırılan/kapitalizmin pençesi altında çırpınan kitlelerin yaşamını, acılarını yazın’a taşımış; bu kitlelerin sözcülüğünü yapmıştır” (Demir, 2006: 64). Ona göre “sanat bir davanın/kavganın bayrağıdır” (Aktaran Demir, 2006: 69). Düşüncelerin ortaya koyduğu gibi Ertem’in sanata yüklediği işlev; bu anlamda toplumsal, ideolojik bir işlevdir.

Ertem’in ideolojik anlayışı, elbette onun romanlarına yansımıştır. İlk yayımlanma yılı 1931 olan *Çıkrıklar Durunca*’da bir tarafta sömürenler, diğer tarafta sömürülenler yer almaktadır. Zaten romanda sınıf çatışması, ezen-ezilen ilişkisi, kapitalizm ve sömürü karşıtlığı, devrim, isyan, dini afyon olarak görme gibi konular ön plandadır. Sömüren/ezen sınıf, *Onuncu Köy*’deki gibi yine arkalarını kanuna, dine yaslamış ağa, eşraf takımıdır. Sömüren eşraf, vaka örgüsü boyunca hep olumsuz çizgide bir tasvire konu olmaktadır. Romanda yerli dokumanın yasaklanması, Avrupa/fabrika kumaşının önünün açılması, yerli çıkrıkların durdurulması, halkın yanında olmayan devletin baskıcı tutumu, kapitülasyonlar, Osmanlı’nın ekonomik politikaları gibi konular da ele alınmaktadır. Sömürü/sömürgecilik ile kapitalizm ilişkisi romanda Stavysers karakteri üzerinden verilir. Romandaki isyan için ise Hz. Ali arketipi kullanılır. Bu, “ayda gördüğünüz Zülfikar. Fakirlerin, yoksulların, mazlumların Zülfikar’dır” (2012: 113) şeklinde dile getirilir. Aleviler ve Şiiler nezdindeki genel anlayışa göre Hz. Ali, haksızlığa uğrayandır. Onun itirazı ve mücadelesi, haksızlığa karşı çıkmaya dairdir. Haksızlığa uğrayan, sömürülen köylü de söz konusu durumdadır. Köylü bu arketiple uyanır. Akabinde bir komünal dayanışma başlar, mevcut otoriteye karşı çıkılır. İsyanın temel nedeni ekonomik sömürüdür. Yazarın ezilenler için mesajı Hasan vasıtasıyla “Medet senden, benden, herkesten, hepinizden” şeklinde dile getirilir. Hasan, “Eğer Sıddıkzade’nin belindeki kılıncı biz almazsak onunla boğazımızı kesecek” (2012: 80)

der. Ona göre “ölmek için öldüreceksin” (2012: 88). Bu bir isyan, zihniyet devrimi, gerekirse şiddet yoluyla bir düzen değişimi çağrısıdır. Romanın zemini genel anlamıyla ideolojiktir ve bu ideoloji, karşıt kutuplar üzerinden tasvirlerle yansımaktadır.

Çıkrıklar Durunca’da halkı sömüren ana eşraf karakter Sıddıkzâde’dir. Yazar, onu her yönüyle bir kötülük nesnesi olarak ele alır ve öyle tasvir eder. İlk olarak “Bu eşraf meclisinde en uslu adam eti rakıya batırıp ekmeğe saran, ve zağarına yutturan zil zurna sarhoş genç tüccar Sıddıkzade idi” (2012: 38) tasviriyle sunulur. Onun doğal fiziksel hareketleri bile itici, abartılı bir tarzda tasvir edilir. “Esnedi, tekrar esnedi, gene esnedi,. Esnedi, esnedi. Ağzı bir kapan gibi açıldı kapandı, kapandı açıldı. Ağır ağır açıldı, sık, sık açıldı.. Açıldı... açıldı.” (2012: 73) tasvirinde bu belirgin bir şekilde görülür. İyi insanlarda normal karşılanan şeylerin bile ötekiler üzerinde anormal görülerek tasvir edildiği görülmektedir. Ayrıca ağız-kapan ilişkisi de dikkate değerdir. Bu ağız aslında bir kapan (tuzak) gibi içine aldığı yok eden, sömüren bir ağızdır. Sömürü, kapanda olduğu gibi köylüye kurulan tuzaklar yoluyla gerçekleşmektedir. Yine “bütün arzularının bütün emellerinin çıplaklığıyla galiz urlu, yaralı bir beden gibi herkesi tiksindiriyordu (...) Sıddıkzade’de insan başlı bir büyük ejder görmeye başladılar. Nereye baksalar onun kimildadığını, açılan ağzı, çöreklenen gövdesi ile karşılaşırlar” (2012: 93) şeklindeki tasvir aynı doğrultudadır. Yüz, insanda en değerli uzuv olarak görülür. Kimi dinlerde ilahî olanın yansıdığı bir ayna olarak kutsal bir kimliğe de büründürülür. Ayrıca yüz kalpte olana da bir ayna olarak görülmektedir. Oysaki Sıddıkzâde’nin yüzü “gururlanabileceği bir yüzün ayrıcalığından yoksun” (Breton, 2018: 95) bırakılmaktadır. Gerek “kapan” bir ağızla gerek urlu, ejderha gibi bedenle; ondaki yüz/beden kutsalın veya içindeki güzelliğin yansıdığı bir ayna değil, bütün çirkinliklerin yansıdığı bir ayna olarak tasvir edilmektedir.

Hatice’nin vergi yüzünden onlara direnmesi karşısında onu öldüresiye döverler (2012: 40). Sıddıkzâde’nin bu zulmü Hatice’nin dilinden “Erkek itlere bile yalvar, seni öyle bir hale koyayım.’ diye kamasını çıkardı. Yüzümü çizdi, çizdi. Ben ne yapabilirim. Eğer Dudu’nun kocası çitlerin arasından gözükmese idi suratımın öbür tarafını da param parça edecekti.” (2012: 40) sözleriyle aktarılır. Zaten Hatice, onun tekmeleriyle can verecektir (2012: 43). O, bunu gözler önünde yapacak kadar zalim, despot, acımasız bir kişilik olarak tasvir edilmektedir. Hatice’nin güzel yüzüne zarar vermesi Sıddıkzâde’nin güzelliğe, doğruya, samimiyete düşmanlığı, çirkinliklere dostluğu üzerinden okunabilir.

Yine Hatice, onun hakkında “Sıddıkzade birisine göz koydu mu mor fesini şöyle bir yıktı yakası kadifeli paltosunu sırtına çekti mi artık ondan hayır gelmez, atına alır, arabasına bindirir, elin evine atlar, bağına girer. Anasını keser, babasını döğür, kızını salla sırt eder götürür.” (2012: 45) diyerek kanaatini ortaya koyar.

Yazarın Sıddıkzade tasviri bütünüyle kötülük, kan ve zulüm ile yoğrulmuştur. Ertem, bir yazısında “Osmanlı İmparatorluğu’nda da toprakla meşgul halkın lüzumundan fazla tazyik edilmesi ve kötü bir şekilde istismar şartları devleti tahrip etti” (1933: 19) demektedir. Sıddıkzade, yazar açısından devletteki bu tahribatın sonucudur. Yazarın tasviriyle Sıddıkzade, devletin, kanunun olmadığı yerde devlet ve kanundur. Yazar, onu aynı zamanda kapitalist eşraftan bir birey olarak ortaya koyar. Yerli üretimi bitirmek için her şeyi yapar. Çünkü Sıddıkzade, Avrupa kumaşı satmakta ve rakipsiz olmak istemektedir (2012: 53). Bütün bunları yapabilmektedir, çünkü düzen ondan yanadır. Örneğin jandarma her durumda onunla birliktedir (2012: 70-71). Vali aynı şekilde onun arkasındadır (2012: 99). Alaybeyi ise onun için, emrindeki zabıtlarla birlikte kadın kalabalığına bile kırbaç, tekme, tokat, dipçik ile zorbalık etmekten çekinmez (2012: 102). Stayvers deyişle Sıddıkzade sayesinde zabıtlar onun önünde korkuyla iki büklüm oluyorlardır (2012: 72). Hasan’ın dilinden aktarıldığı şekliyle “para onun, kan onun, afyon, haşhaş, rakı onun, memleketin ırzı namusu onun, kocaların karıları onun, delikanlılar onun” (2012: 79). Görüldüğü gibi Sıddıkzade’nin tasviri, insan doğasını göz ardı eder bir şekilde, yüzde yüz koyu tonlara yaslıdır.

Çıkrıklar Durunca’da Stayvers ise kapitalist, sömürgeci bir İngiliz tüccardır. Sıddıkzade ile ticaret yapmaktadır. Tipik bir Makyavelist gibi onun için amaca giden her yol mübahtır. İlk yıllarında tipik bir oryantalist tutumuyla hareket eder. Yazar onun ağzından bunu “Koleji bitirdikten sonra meşhur misyoner amcamla birlikte Hint seyahatine çıktık. Ben seyahatin yarısında Hint ticaret kumpanyalarından birine memur oldum ve seyahatimi Kaşmir’e kadar uzattım, vazifem gittiğim yerlerdeki ahalinin tabiatını tetkik ve ticari ihtiyaçlarını anlamaktı” (2012: 62) sözleriyle aktarır. Şark’ı zamanla çözümler. Onların ana zaaflarından birinin din olduğunu görür ve bunu her fırsatta kullanır. Bunu “kendimi tetkikatta bulunan ilahiyat mütehassısı diye takdim ettim. İlahiyat mütehassısı sözü ne güzel anahtarmış” (2012: 63) şeklinde aktarır. Karşıdaki insanların saflığıyla da alay etmektedir. “Zannediyorlar ki, bir ikram, bir hediye derhal bir adamı mescide ibadete sevk edecektir (...) diyebilirim ki Türkiye

benim dostlarımla dolu” (2012: 64) demektedir. Dolayısıyla yazar oryantalist, kapitalist, makyavelist, din tüccarı bir Stavvers tasviri ortaya koymaktadır. Stavvers “bana bir Müslüman'a yapılan hürmeti itibar gösteriyorlardı hatta benim gizliden gizliye İslam dinine girdiğimi söyleyenler bile varmış” (2012: 67) der. Aslında yazar, Stavvers tasviri üzerinden cahil, bilinçsiz, saf ve kandırılmaya müsait bir Anadolu insanı tasviri de sergilemiş olmaktadır. Dinin onlar üzerinde en etkili afyon olduğu mesajını vermeye çalışmaktadır. Anılan mesaj, Toplumcu Gerçekçi romanda yaygın bir mesajdır. Söz konusu roman anlayışında dindar gösterilen kişiler, Sıddıkzade gibilerdir. Dolayısıyla onların tasvirlerinde salt koyu tonlar kullanılır.

Sömüren eşrafı, ağaları ele alan bir roman ise Orhan Kemal'in *Vukuat Var*'ıdır. "Hayattan bir kesit" türünde romanları (Findley, 2012: 341) ile bilinen yazar, ülkedeki sömürü ve istismara değinerek “Bu büyük bir haksızlıktı” ifadesini kullanır. Amacını “Bu haksızlıkla savaşmak” olarak ortaya koyan Orhan Kemal, “Memleketimin kalkınmasını, refahını, yükselmesini istedim” (Baka, 2023: 28) demektedir. Ayrıca 1966'da *Varlık*'ta “Hangi türden olursa olsun, sanat eserinin, onu yaratan sanatçının fikri aşamasından gelen bir ‘propaganda’ aracı olmamasına imkân var mı? Toplumcu bir yazarım” (Bezirci, 1984: 46) demesi de onun, sanata hangi işlevi yüklediğini ortaya koymaktadır. Yine aynı yazıda bu işlevi destekler vaziyette sanatta gayesini “bozuk düzenimizin nedenlerini insanlarımıza göstermek, onları uyarmak” (Bezirci, 1984: 48) şeklinde sergiler. Ona göre “aydınlık, ileri; kötülüklerle, deliliklerle, alçaklıklarla, bayağılıklarla mücadele edecek aydın tipler lazım” (Aktaran Bezirci, 1984: 56). *Vukuat Var*, Fikret Otyam'a mektubunda “romancılar ıvır zıvırla meşgul. Yaşadığımız çağın toplumsal gerçekleri edebiyatımızdan çıkarıldı” (1975: 165) diyen yazarın toplumcu gerçekçi misyonuyla, ideolojik amacı paralel çizgide bir romandır. Onun açısından bu, “namuslu realist” (Baydar, 2015: 174) bir duruştur. Zaten “Orhan Kemal'in eserlerinin satır aralarında okuyucunun sürüklendiği ideolojik çerçeve sol terminolojiden devşirilmektedir” (Erdoğan, 2014: 45). O, bu düşüncelerini, ilk basımı 1958'de yapılan *Vukuat Var*'da da sergilemektedir. Sömürünün sınıflar üzerinde sebep olduğu ahlaki çürüme romanın ana konusudur. Orhan Kemal'e göre “İnsanoğlu, doğal olarak fena değil, kötü değil. Onu toplumun sosyal şartları kötü yapıyor” (Bezirci, 1984: 50). Zaten *Vukuat Var*'da alt sınıftaki ahlaki çürümenin sebebi olarak Muzaffer Bey gibi

kapitalistler, sömürenler; onların yüzünden ortaya çıkan sosyal şartlar gösterilmektedir. Onların kirli amaç ve dünyaları alt tabakada bir çürümeye sebep olmaktadır.

Romanın en önemli sömüren eşrafı, Muzaffer Bey'dir. O, romanda bütünüyle olumsuz tasvirlerin konusudur. Örneğin, Yasin Ağa'nın zihninden "Muzaffer bey uçarı zamparaydı. Zamparaydı ya, Mehdi-i Resul'un anasına göz koyacak kadar da Nefs-i emmâresi'ne düşkün bir dinsiz olamazdı ya!" (Kemal, 1979: 111) şeklinde tasvir edilir. Yazarın Mehdi-i Resul dediği de Muzaffer Bey'in yeğenidir. Muzaffer Bey, yeğeninin eşi Güllü'yü, onun elinden alacak kadar kötü bir tiplere olarak ortaya konur. Ayrıca hizmetçisi Gülizar ile olan fiziksel birlikteliği sonrasında yazar, onun hakkında "Ankara'da ne sarışını bırakmıştı, ne beyazını, ne de esmerini" (1979: 119) sözlerini kullanılır. Kişilik olarak gözüne kestirdiği herkesle birlikte olan biridir. Yazar onun bu huyunu "Bir de, güzelce, oynak ırgat karılar, kıs kıs güler, eline eteğine olan pislighinden söz ederlerdi. Avrâdı gözüne kestirdi mi, tamamdı. Bileğinden sürüklerdi çiğit ambarı mı olur, dere içi mi, fundalığın ardı mı" (1979: 212) şeklinde aktarır. Bu tasvir, onun düşünce ve değer dünyası, yaşam biçimiyle ilgili çok şey ortaya koymaktadır. Dikkat edilirse yazar, onu sadece fiziksel ihtiyaçları için var olan bir birey kimliğine büründürmektedir. Dolayısıyla bu bireyin adalet, eşitlik için değil de salt bedeni için var olması kaçınılmaz olmaktadır. Zaten Muzaffer Bey, rahatlıkla "şimdi başlarım Mehdi'nden Allahından da ha!" (Kemal, 1979: 112) diyebilen, değer tanımayan, içsel ve zihinsel çürümeye içinde biridir. Lüks bir yaşamın içinde her şeye sahip olan, gününü gün eden Muzaffer Bey, "Bu topraklar ona nerden, nasıl gelmiştir? Allah mı vermiş, kul mu edinmiş? Umurunda bile olmazdı (...) bu topraklar onundu. Devlet, sık sık değişen hükümetlerse, o ve onun gibilerin topraklarına bekçilik, candarmalık etmekten başka görevi olmayan şeylerdi" (1979: 114) diye düşünmektedir. Kentin en zengin kitaplığının sahibi olmakla da övünen, kültürlü geçinen, gösterişe düşkün biridir (1979: 293). Alt sınıfların gözünde tam bir korku figürüdür. Yazar bu durumu "Sanılıyordu ki Muzaffer bey adam öldürse de mahkemeye düşse, hâkim onu muhakeme etmekten korkar, çekinir. Onun için de Muzaffer beyin astığı astık, kestiği kestiktir" (1979: 299) şeklinde tasvir eder.

Vukuat Var'da Muzaffer Bey'in yeğeni de bir üst tabaka bireyi, sömürünün parçası bir tip olarak devamlı "öteki" çizgisinde tasvirlerin konusudur. Yazar onu, toplumun ona verdiği Zaloglu lakabıyla anar. Elbette bu roman yazarının ona verdiği

lakaptır ve alay amaçlıdır. Çünkü Ramazan lakabın karşıtı yönde bir karaktere, korkak ve ezik bir kişiliğe sahiptir. Güllü ile evlilik amacı için yazar onu “Bu dünyada bir işçi kızına da sahip olamayacak mıydı?” (1979: 72) şeklinde düşündürür. Onun için insan dâhil her şey rahatlıkla sahiplenilebilecek mal/eşya statüsündedir. Yazar burada onu bir üstünlük, sahiplik kibriyle tasvir eder. Ayrıca Kabak Hafız’a “Hafız, başlarım Allah’ından kitabından ha (...) Sokarım erenlere.. erenlermiş” (1979: 79) der. Dolayısıyla Muzaffer Bey gibi değer, kural, üslup, usul bilmez bir tiptedir. Yazar, onu Kabak Hafız’ın uydurduğu hikâye ile de alay konusu eder. Bu hikâyeye göre Mehdi, Ramazan’ın sulbünden gelecektir (1979: 104). Bir kart karakter olan Ramazan, bir öteki olarak roman boyunca bütünüyle olumsuz çizgilerde tasvir edilir.

Kurtlar Sofrası’nda “komprador”ları eleştirel bir bakışla ele alan Attila İlhan, Tanzimat sonrası Batılılaşmayı, emperyalizmin bir oyunu olarak görür. O, Mustafa Kemal’deki Batılılaşmayı farklı bir Batılılaşma üzerinden okur. Ona göre bu Batılılaşma emperyalizme karşı özü koruyup diriltiren bir yapıdadır. İlhan için “Kurtuluş Savaşı ve onu izleyen ulusal demokratik devrim, (...) işin güzeli emperyalistlerle, onların işbirlikçisi ‘sultana ve komprador burjuvazisine’ karşı yürütülüyor” (2008: 132). Yine İlhan’a göre Mustafa Kemal’in, iç içe üç büyük eylemi var: Emperyalizme karşı kurtuluş savaşı, padişaha karşı demokratik devrim, toplumun ümmet aşamasından ‘millet’ aşamasına dönüşümü. Onun düşüncesinde Kuva-yı Milliye, XX. yüzyılın gördüğü ilk Halk Kurtuluş Ordusu; Müdafaa-i Hukuk da mazlum milletlerin hepsi için ilk kurtuluş öğretisidir (2008: 15). Bu yüzden İlhan’da dış müdahaleye, Batılılaşmaya, yozlaşmaya karşı bir Müdafaa-i Hukuk cephesi oluşturma amacı hep vardır. Bu, emperyalist Batı ile çıkar ilişkisi içinde bütünleşmiş komprador burjuvazisine (İlhan, 2005b: 19) karşı gerekli bir cephe. Ona göre emperyalist metropol, sömürülen ülkelerde komprador burjuvazisini bir maşa olarak kullanmaktadır (2005b: 71). İlhan açısından “batılı sermayenin ülkemizdeki sömürü çıkarlarını savunan komprador burjuvazisinin benimsediği yabancı kültürdür ki, eğer yerli aydınlarca benimsenmesi sağlanırsa, (...) halkın, aydınları hep sömürücülerin yanında bulacağından, başkaldırma olanaklarının ortadan kaldırılmış olacağı hesaplanmıştır” (2005b: 73). Bu yüzden ona göre aydınların ilerici sandığı şey bu komprador kültürünü yayma çabasıdır (2005: 74). İlhan’ın “Menderes tipi komprador Batılılığı” (2011c: 242) dediği politikanın karşısında olmasının sebebi budur. O, çözümü ise özgürlükçü bir sosyalizmde bulur.

Ona göre gerçek Mustafa Kemal devrimciliği, içinde taşıdığı diyalektiğin zorunlu sonucu olarak sosyalizmi de içerecektir (2005b: 104). Elbette altı çizilen sonuca karşı sınıfların çatışmasıyla ulaşılabacaktır. Zaten *Kurtlar Sofrası*'nın merkez konusu ve düşüncesi, vermek istediği mesajlar bu doğrultudadır. Çünkü roman, onun, “çıkarlarıyla sisteme bağlıdır. Sistem ne derse onu yapar” (2008: 104) tespitinde bulunduğu komprador burjuvazi ile karşıtlarının çatışması üzerine inşa edilmiştir.

Bütün bu yönleriyle *Kurtlar Sofrası*, ideolojik bir merkeze yastır. İlhan, “Türkiye’de toplumcu bir edebiyatın Marksist-Kemalist bir buluşma içerisinde nasıl örgütlenebileceğini araştırıyordum. Esasların, ideolojik temellerin neler olması gerektiğini tespit etmeye uğraşıyordum” (İleri, 2002: 182) demektedir. Bu roman, tam da bir Marksist-Kemalist buluşmanın ürünüdür. İlhan, roman boyunca kötüyü doğrudan işaretleyen tipik bir otoriter yazar tutumuyla, “Batı maymunu” bu “komprador” aydın takımı (1998: 159) dediği aydınların aksi yönde toplumu eğitime ve aydınlatma amacı içerisinde. Romanın ideolojik temeli elbette romanın tasvirlerine bütün yönleriyle yansımaktadır. Romanda ben/biz, taraf tutan bir tasvire konu edilirken ötekiler salt kötülükle, yozlaşma ve çürümeyle tasvir edilmişlerdir. Yazar, ötekilere karşı antipatisini tasvirlerde hep hissettirir. Bunlar özellikle kompradorlar ile onların içeride ve dışarıdaki iş birlikçileridir. Mahmud, onları Mustafa Kemal’in “kendine veren ve mensup olduğu millet ve memleketi ancak şahsiyetiyle kaim gören adamlar, milletlerinin saadetine hizmet etmiş sayılmazlar” (İlhan, 2002: 35) sözüyle tasvir eder. Yazara göre onlar için memleket demek kendileri ve kendi menfaatleri demektir.

Salt kötülerden biri Mordohay’dır. Yazar onu “Sabırsız fare dişleriyle Yahudi turnaklarını kemiriyor” (2002: 35) şeklinde tasvir eder. O salt bir kötülük objesi olarak hem dışıyla hem de içiyle çirkindir, aşağıdır. Başka bir yerde ise bir roman karakterinin ağzından onun hakkında “herif döviz kaçakçılığı yapıyor resmen, ama nasıl yapıyor, Yardımseverler Cemiyeti hesabına hayır işlermiş gibi” (2002: 69) sözlerini aktarır. Dolayısıyla onlar tipik birer Makyavelist konumundadırlar. Yazara göre “Mordohay’ın ve Seyit Sabri’nin, ellerini uzatmadığı köşe, burunlarını sokmadığı delik kalmamış. Bir uçtan o, bir uçtan öbürü, taa 30’lardan beri ithalat, ihracat derken, işte böyle oluk oluk para akıtan, bir kazanç değirmeni kuruvermişler” (İlhan, 2002: 248). Yazar onları bir noktada birleştirir: Daima daha çok kazanmak” (2002: 249). Elbette bu değirmen, toplumu öğüten/sömüren bir değirmendir.

Kurtlar Sofrası'nda bir öteki, bir kart karakter olarak Seyit Sabri, para kazanmayı dini bir vecibeye dönüştürmüş olan bir kompradordur. Bergamalı'ya "ne diyorsun Bergamalı, para kazanmak isteyen adam para kazanmaktan başka şey düşünmemeli." der. Bergamalı'nın "İnsan olduğunu da mı?" sorusuna "İnsan olduğunu da." Karşılığını verir. Sonra "Allah'ı da mı?" der Bergamalı. "Seyit Sabri o hızla: Allah'ı da! demeyi düşünüyor" (2002: 252). Bu diyalogdan değer gözetmeyen, parayı/kazanmayı ilâh edinen bir portre çıkmaktadır. O, fildişi kuleden insanlara bakmaktadır. Yazarın anlatımıyla Seyit Sabri "her sabah saat ona doğru, arabasıyla gelir; kapı camlarında, aynalarda, profilini araya araya, kimseye bakmadan ve kimseyi görmeden, üçüncü kattaki, Haliç'e hâkim dairesine çıkar" (2002: 249). Aslında bu portrede onun kendini insanlardan ne kadar üstün konumlandığı dile getirilmiş olmaktadır. Zaten yazar da bakmamak, görmemek, hâkim daire gibi ifadelerle başvurmaktadır. Böylece yukarı ve aşağı karşıtlığında Seyit Sabri, kendisini en yukarıda tanımlamakta, oradan aşağıya bakmaktadır. Sonuçta yukarıya doğru yükseldikçe, yukarı ile aşağı arasındaki mesafe açıldıkça, yukarıdaki için aşağıda olanlar küçülür. Seyit Sabri, çetelerle de sürekli içli dışlı biridir (2002: 251). Zaten Hariciye Vekili'yle ortak gibi bir şeydir ve çevirdikleri fırıldakları bilmeyen yoktur (2002: 482) O, bütünüyle İlhan'ın düşünce yazılarındaki komprador tiplmesiyle örtüşür tarzda tasvir edilmiştir.

Kurtlar Sofrası'nda Asım Taga diğer bir komprador "öteki"dir. O da İkinci Dünya Savaşı yıllarına meteliksiz girip, birkaç yüz binlikle çıkmış biridir (2002: 72). Ayrıca İstanbul'da Demokrat Parti'ye ilk katılanlardan biridir. Asım Taga romanın bir bölümünde "Yahu, diye düşünmüştü, bütün ahabların aşağı yukarı birer metresi var. Evler açıyorlar, kütür kütür karılar kapatıyorlar. Bizim başımız kel mi? Felekten biz de..." (2002: 183) diye düşünmektedir. Ayrıca o, yazarın roman boyunca tarafını tuttuğu, övgü dolu tasvirlerle sunduğu Mahmud ve onun gibilere karşı ciddi bir düşmanlık içindedir. Mahmud hakkında "Demek solcuymuş, diyor, muhterem! Nefes aldırmamak lazım bunlara. Adnan Bey, müsamahakar canım, çok müsamahakar! Ben olsam, kurşuna dizerim hepsini. Memleketi satacaklar." (2002: 186) düşüncesine sahiptir. Zaten iyi karakterden nefret ettirme, kötülerini tasvir etmenin bir yoludur. Asım Taga da Sağcı bir komprador olarak Sol'a düşmandır. Solcular ise yazarın romanda kendi sözcüsü kıldığı Mahmud, Hüsnü Faik gibi ben/biz tarafının kişileridir.

Yazar, Asım Taga'yı menfaati için kızını bile peşkeş çekebilen bir kişi olarak da tasvire konu eder. Çünkü Freddy Mills'i işbirliğine iknada kızı Suzan'ı kullanır. Yazar, bunu onun dilinden "Bu conî'nin zayıf tarafı galiba kadın. Suzan'la nasıl ilgilendi? (...) Dur sen, hele bizim kız biraz daha süslensin püslensin" (2002: 73) şeklinde aktarır. Yine başka bir yerde Asım Taga "Hadi bakalım Suzan! Bu senin işin. Göster kendini. Seni yetiştirdim, bu boya getirdim, kolejlerde okuttum, elini sıcak sudan soğuk suya sokmadın" (2002: 182) diye konuşur. Freddy Mills ise Lehmann Tractor's Company'nin büyük patronudur. Böylece yazar; Asım Taga ve kızını, kapitalizmle, kirli dünya düzeniyle koyun koyuna bir şekilde tasvire konu etmiş olmaktadır. Zaten Lehmann, emperyalist bir kafadadır. O, "biz, diyor, soluk benizliler, Amerika'yı Kızılderililerden çaldık; şimdi bu aşağılık zenciler, köpek gibi üreyerek, bizden çalmaya uğraşıyor" (2002: 238) fikrindedir. Dolayısıyla o da kapitalist, emperyalist hatta faşist bir kimliktedir. Asım Taga ise onunla işbirliği içinde olan bir kompradordur.

Kurtlar Sofrası'nın diğer bir kompradoru ise Zihni Keleşoğlu'dur. Yazar onu ilk olarak dönek bir kişilikle tasvir eder. Bir kahramanın ağzından "Mütareke yıllarında, Anadolu'ya karşı babasının etkisiyle sultancı; Büyük Millet Meclisi Hükümeti sıralarında halifeci değil miydi? Daha sonraları, Mustafa Kemal'e karşı çıkmaya yeltenen bütün politikacıları, için için desteklemedi mi?" (2002: 142) şeklinde yansıtılır. Mahmud, onun şirketi hakkında "Kolaylık Yapı İnşaat Şirketi, uydurma bir şirket. Kukla. Asıl vurgunu vuranlar başkaları. İşin ucu Parti'ye dayanıyor." (2002: 93) demektedir. Kastedilen parti, DP'dir. Ayrıca Keleşoğlu, din-afyon ilişkisinin de sembolüdür. Çünkü Keleşoğlu dini, kendi kirli işlerini örtmede bir afyon, bir paravan olarak kullanmaktadır. Yazar onu "Gözümüz toktur bizim, bu yüzden. Cenab-ı hak, ruz-u mahşerde, cümle e'falimizin hesabını sormayacak mı, hem? Ben dini bütün adamım. Biz böyle yetiştik, böyle biliriz." (2002: 142) şeklinde konuşturur. Zaten Keleşoğlu, Isparta'nın isimsiz bir köyüne bir cami yaptırmayı; hatta Kütahya taraflarında hızla gelişen Kadiri tarikatına girmeyi kuruyordur (2002: 304). Keleşoğlu'nun "dilinin ucunda, camiin ismi: 'Keleşoğulları Cami-i Kebiri' (...) Keleşoğlu kendini, ansızın, başında sarığı, sırtında cüppesiyle camiin minberinde görüyor. Mümin, vakur bir Keleşoğlu olarak" (2002: 525). Böylece yazar, onu kirli bir dindar portresiyle de çizmiş oluyor. Sol romanda bu tip dindarlar fazlasıyla varlık bulmaktadır.

İlhan; Zihni Keleşoğlu'nu, yine Sol romanda daha çok dindar tipllemelere iliştilirilen itici ve anlaşılma bir dil üzerinden de tasvir eder. Keleşoğlu bu sahnede “Mamafih, her hâl-ü karda mani olmak; icab-ı halinde, cebir istimaliyle ıslaha çalışmak, kimin vecibesi? (...) Kendi e'falimle, Cenab-ı Hakkın ve melekatin indinde, ne kadar saf, ne kadar temiz ve pir-ü pak olursam olayım; onlar, karım ve kızım” (2002: 293) şeklinde konuşturulur. Arapça kelime ve kurallara boğulmuş anlaşılma dil ile dindar eşleştirmesi, “Toplumcu Gerçekçi” romanda çokça başvurulana bir tasvir tarzıdır. Yine ilerleyen sayfalarda da çirkin karakter/beden ile çirkin sesin eşleştirlmesi zemininde mülevves, melanet, şeytanat gibi kelimelerle öne çıkarılır (2002: 296). Bu, “öteki” konumundaki dindar figürleri tasvir etmenin bir yoludur. Neticede bir dilde sözcükler gelişigüzel değil; çoğunlukla bir arka planın, bilinçli bir tercihin, bir seçimin sonucunda bir araya gelir. Bu, Lacan diliyle, bir nevi babanın (ideolojinin/yazarın) yasasıdır.

Ayrıca İlhan; Keleşoğlu üzerinden genelleşici tasvirlere başvurur. O, Ümid'in ağzından Keleşoğlu'nu “Meğerse o, en çirkin şekliyle Şarklı dindarlığını benimsemiş. İkiyüzlü ve...” (2002: 552) şeklinde yansıtır. Dolayısıyla burada “Şarklı dindarlığı” diye genelleşici bir tasvir, bir tanımlama ortaya çıkmaktadır. Zihni Keleşoğlu; Asım Taka ile Freddy Mills'in iş ortaklığının iç yüzünü öğrenmek için fahişe kullanmaktan geri durmaz ve “bu saate kadar, çoktan bir haber çıkması gerekirdi. Nazım'dan! Yoksa o fahişe sözünde durmayıp, bizi atlattı mı?” (2002: 293) der. Dolayısıyla yazar, onu çirkin eylemlerle bezenmiş bir portre üzerinden sunmaktadır. O, Mahmud'un öldürölmesinde ana faildir. Yazar onu, Mahmud cinayetinin ifşa olması korkusu nedeniyle Kılçık Nazım ile tartışmasında “Gittikçe keskinleşen yırtıcı bir öfkeyle birbirlerini her taraflarından çiziyorlar. Gündelik yaşamalarında, iş olsun diye kullanıp durdukları kibarlıklar, efendilik süsleri, özentiler; birbiri ardınca üstlerinden, başlarından sıyrılıyor.” sözleriyle tasvir eder. Devamında yazar, kendi görüşlerini katarak onu, “En derindeki çirkef çıplaklıklarını ortaya dökmek; bu yoldan ulaşılacak edepsizlikle, cinayet loşluğuna ve ötüp duran somut rezilliğe el koyabilmek için; giriştikleri, bir melun soyunması bu (...) İğrenç çıplaklıkları üzerinde, hakaretler, büyük şamarlar halinde şaklıyordu” (2002: 536) şeklinde tasvir eder. Burada kötüyü “bu kötüdür, iğrençtir” şeklinde doğrudan işaret eden bir tutumun, otoriter bir yazar tutumunun varlığı göz önündedir. Sonuçta ideolojik tutum, işaretleyen tutumdur. Dolayısıyla ortaya çıkan “öteki” tipllemeleri, kendi kimlikleriyle var olan ötekilerden çok, yazarın ideolojik bakışının ötekileridir.

Zaten canavarlaştırılan örnekler, kendi kişisel hikâyelerinden arındırılarak (Yardımcı, 2018: 137) ve anlatıcının hikâyesine büründürülerek sunulurlar.

Attila İlhan; kompradorları, iş tuttukları ötekiler üzerinden de dolaylı olarak tasvir eder. Mahmud'un ağzından "Bu herifler iğrenç menfaat ağları kurmuşlar. Bunu bulduk, çıkardık, yazacağız. Gölge adamların arkasındaki asıl suçluları bulacağız" (2002: 91) sözlerinin dökülmesi bunu ortaya koymaktadır. "İğrenç menfaat ağları" ifadesi tasvir anlamında onlara dair çok şey anlatmaktadır. Onların iş tuttukları, maşa olarak kullandıkları kişilerden biri olan Kılçık Nazım'ın adamlarından biri "saçları fena halde kıvırcık, ceketsiz, cıgarası avucunda içen bir it boy gösterdi (...) Boynuna kirli bir mendil bağlamış. Nefesi ucuz tütün ve müthiş rakı" (2002: 8) şeklinde oldukça itici bir şekilde tasvire konu edilir. Burada yazar, kötüyü doğrudan okura işaret etmektedir. Mahmud da yazarın ifadesiyle "kıvırcık saçlı iti" tanımıştır (2002: 12). Kılçık Nazım ise "Camı indiriyor, dışarıya bir balgam sallıyor" (2002: 127) şeklinde yansıtılmaktadır. Ayrıca o, "herkesi tanım: Rejisörleri, sivil komiserleri, pezevenkleri, gazetecileri" (2002: 131) demektedir. Başka bir yerde de yazar Kılçık Nazım'ı "Kendi kendine, Athena'yı ve bütün kadınları, hatta bütün erkekleri aldatmak, yalanlara bağlayıp keyfince kullanmak hakkını tanımış bir kere" (2002: 371) sözleriyle aktarır.

Kurtlar Sofrası'nda kompradorlar ile işbirliği içindeki ilgi çekici "öteki"lerden biri Beygir Kazım'dır. Yazar onu "Gözleri dışarı uğramış, usturayla kazınmış kafası terden parıl parıl, yumrukları" ile masaları, sandalyeleri sıfatına uygun bir şekilde tekmelerken tasvir eder (2002: 111). Aynı Kazım hakkında yazarın bir başka tasviri ise "barın ortasında kan ter içinde, gözleri fırlamış, burun delikleri şişmiş, yumrukları sıkılı, karşısına kim çıkarsa parçalamaya hazır, gitti, geldi, homurdandı, kişnedi. Bardakları, şişeleri kırdı. Çiğnedi. Dizlerinin üzerine düşüp, köpekler gibi uludu" (2002: 112) şeklindedir. Yazar onun karakter tasvirinde beygir, köpek gibi bütün ötekileştirici, aşağılayıcı unsurları kullanır. Onu, "Clara bırakıp gitti. Ben, onun ardında unuttuğu köpek. Ben, beygir: Yoksul, nalları düşmüş, dişleri dökülmüş Allahlık bir beygir!" (2002: 125) sözleriyle konuşturur. Dolayısıyla yazar, beygirliğini ona da onaylatır. Onun barı için Zehra, içinden "burada, diyor, pislik, terk edilmişlik, parasızlık ve dolap. İnsanların ağır ağır zehirlenmesi. Kendilerini satarak yaşamaya çalışması" (2002: 212) diye konuşur. Dolayısıyla "sahici bir beygir gibi aksırdı" (2002: 564) denilen Kazım, aynı zamanda bir insan bedeni sömürücüsü olmaktadır. Yazar başka bir bölümde ise

“Beygir iri, tüylü pençesiyle suratını avuçluyor. Gözleri biraz daha dışarı uğramış. Burun delikleri şiş. Usturayla kazınmış kafası, parıl parıl. Üstüne başına, döke saça içiyor” (2002: 577) der. Yazar, onu hep bedensel çirkinliklerle, yırtıcı hayvanlara dair unsurlarla tasvir eder. O, adeta insan kimliğinden dışlanır. Özellikle “iri, tüylü pençe” ifadeleriyle yabani, vahşi, saldırgan bir kimliğe büründürülür. Taraflı ve kötüyü işaret eden bir tutumla, salt bir kötülük nesnesi olarak tasvire konu edilir.

Attila İlhan, Mordohay’ın Türkiye ayakçısı olarak kurguladığı İbrahim Cura’yı da çoğu zaman hayvana dair sıfatlar üzerinden tasvir eder. Bunlardan biri “İbrahim, oturduğu yerde, iri ve ağır. Buldog suratında yuvarlak gözleri, beyaz beyaz parlıyor” (2002: 35) şeklindedir. Kevin Robins’e göre “düşman, yüzü olmayan bir yabancı”dır (Robins, 2013: 52). Özellikle ideolojik tasvirde düşman kendi yüzünden edilir ve ideolojik bakışın gördüğü yüze büründürülür. İbrahim Cura’da gerçekleştirilen bir bakıma budur. Ayrıca onu tasvir ederken “Vücudumun her tarafında, her gün, yeni yeni ve yumuşak yumuşak etler, yağlar peydahlanıyor. Belim kalınlaşıyor” (2002: 37) sözlerini kullanarak sömüren, iyice semirmiş bir tip ortaya koyar. Ayrıca “kendini, bir hippopotam gibi hışıldayarak, birasına bırakıveriyor.” (2002: 195) ile “İbrahim, ormandan kaçmış goril” (2002: 542) şeklindeki tasvirler de İbrahim’i hep hayvani kimlik ve kişilikte ortaya koyan tasvirlerdir. Michael Irwin, bir adamın yüzü, kıyafetleri veya eşyalarının, onun kişiliğini gözler önüne serdiğini söyler (2016: 7). Bu yüzden bunların nasıl sunulduğu önemlidir. İlhan, öteki kıldığı İbrahim’in kişiliğini özellikle “yüz” üzerinden itici bir şekilde vurgulamaya çalışmaktadır. Görüldüğü gibi yazar ideolojik anlamda ülkeye düşman olarak gördüğü kapitalist, emperyalizm ortağı kompradorları oldukça aşağılayıcı, taraflı, doğrudan kötüyü okura işaret eden bir tavır içinde tasvir etmektedir. Ötekilerin hepsi de birer kart karakter, birer stereotip olarak salt kötülük nesnesidirler. Zaten mutlak, katı sınırlar, çerçeveler devreye sokulduğunda genellikle derinliksiz, stereotip çizimler ortaya çıkmaktadır. İlhan’ın diyalektiğinde iyiler ise nerdeyse bütünüyle salt iyilerdir. Romanın ideolojik zemini vurgulanan tasvirleri doğurmaktadır. Çünkü yazarın kendisi; kapitalizm, emperyalizm karşıtı bir Kemalizm, Marksizm taraftarıdır. Bu tutumun karşısındaki emperyalist, kapitalist, sömürgeci bireyler, hâliyle bir kötülük nesnesi olmaktadır.

3. 2. 2. Sömürülenler: Köylüler, İşçiler, Alt Sınıflar

İncelenen romanlarda ötekileri oluşturan sınıflardan bazıları ise köylüler, işçiler, sömürülen alt tabaka insanlarıdır. Birer “öteki” olarak ele alındıkları romanlarda bu sınıflar ötekileştirilerek tasvir edilir. Söz konusu romanlardan biri olan *Zeyno’nun Oğlu*, ele aldığı kirli ve çapaklı yöre çocukları ile dikkati çeken bir romandır. İdeolojik bakışın; aşırı derecede genelleyici, önyargılı, herkesi ve her şeyi içe katan bir bakış oluşunun örnekliğini, Halide Edip, yöre çocukları üzerinden sergiler. Yöre çocukları genellikle Hasan’ın oğlu Haso Çocuk ile kıyaslanarak aşağılanırlar. Çünkü Haso Çocuk, soylu, üstün bir ırkın özellikleri ve yetenekleriyle, fiziksel güzellik ve üstünlükle donatılmış bir bireydir. Türk ırkının bütün yüce vasıflarını üzerinde taşımaktadır. *Mor Salkımlı Ev*’in Suriye ve Arap Diyarı bölümünde Halide Edip “bilhassa Kürt ve Ermeni çocukları arasındaki birbirlerinin boğazına atılan husumet ve geçimsizliği hatırladıkça” (2000: 264) tespitinde bulunur. Yine aynı bölümde Kürt çocukları için olumlu birkaç sözden sonra “Mamafih liderlik hassaları zayıftı, çünkü çabuk hiddet ederler ve hislerine mağlup olurlardı. İdaresi en kolay olanlar Türk çocukları idi, disiplin ve liderlik kabiliyetleri de çok kuvvetli olduğu gibi, çok sakindiler ve mektebin sulh unsurunu teşkil ediyorlardı.” (2000: 265) demektedir. Bu düşüncenin *Zeyno’nun Oğlu*’na da taşındığı görülmektedir. Yazarın zihnindekiler bir şekilde romana yansımıştır, denebilir. Burada Mannheim’ın ideoloji ile bilinçaltı arasında kurduğu ilişkiyi hatırlatmakta fayda vardır. Sonuçta bilinçaltı, bireylerin neyi nasıl anlamaları gerektiğine dair kimi kodları, davranış ve düşünce kalıplarını içerebilmektedir.

Romanda milliyetçilik/Türkçülük zemininden de hareket eden yazar, yöre çocuklarını hep aşağılayarak, kötüleyerek, fiziksel çirkinliklerle iç içe tasvir eder. Üstelik tasvirde söz konusu edilenler, henüz ergenliğe uzak çocuklardır. Bu tasvir sahnelerinden birinde yazar onları, Haso Çocuk’a karşı sergiledikleri oldukça kötü davranışlar ve sözlerle ortaya koyar. Tasvir “yalnız olarak ne zaman çocukların yanından geçse, tezyifkâr bir gülüşme duyuyor; galiz bir küfürle savrulan ‘kahpenin piçi’ni, belki de suratına atılan toprak, taş takip ediyordu” (Adıvar, 2019: 75) şeklindedir. Bir karaktere söylenen sözler, ona yaptırılan eylemler, dolaylı yoldan o karakterin tasviridir. Çocuklarda yapılan da budur. Çocuklar, Haso Çocuk’a kıyasla hem fiziksel hem kişilik olarak kıyas edilemez derecede aşağı konumdadırlar. Yazar, bunu “Köyün düz, uzun kirpikli, çapaklı gözlü çocuklarına mukabil, Haso Çocuk’un kıvrıcık

siyah kirpikleri arasında bal renginde şeffaf, keyifli iki güzel gözü vardı” (2019: 72) sözleriyle doğrudan dile getirir. Adivar, işin ilginç, romanlarında Türk ırkı ile yeşil gözü bir arada çokça kullanır. O, romanın başka bir bölümünde de aynı tasvire “Çapaklı gözleri, kirli yüzleriyle kucakta dolaştırılan K... Köyü’nün çocukları” (2019: 222) sözüyle başvurur. Kir ve çapak üzerinden tasvir ediliş “Bir sürü kirli, çapaklı çocuk bizi birbirlerine gösterdiler.” (2019: 241) cümlesinde de görülür. Haso Çocuk, mükemmel fiziksel özellikler, temizlik, zekice söz ve davranışlar, özel yetenekler; köyün, yörenin (Diyarbakır ve çevresi) diğer çocukları hep kir, çapak, çirkin söz ve davranışlar üzerinden tasvire konu edilirler. Zizek; gerçek ötekinin, hiçbir zaman ruhani bilgeliklerin ve hoş adetlerin ‘öteki’si olmadığını, onun, tanımı gereği ‘ataerkil’, vahşi olduğunu dillendirir (2018: 69). Romanın ötekileri de tasvir anlamında bu çizgidedir.

Halide Edip, aynı doğrultudaki tasvirlerle, “biraz kanatları açık, fakat köyün çocuklarından bütün bütün başka olan muntazam küçük burnu, bal rengi ayrık gözlerinin şeffaflığı” (2019: 76) tasviriyle devam eder. Haso’nun böyle tasvir edilmesi, doğal olarak köyün diğer çocuklarının böyle bir burundan, gözlerden mahrumiyeti anlamına gelir. Dolayısıyla diğer çocuklar sevimsiz, makbul olmayan çocuklar olur. Neticede yazar, bir kıyasa başvurmaktadır. Zaten bu üstünlüğü, çocuğun annesi Kürt Zeyno’nun zihninden de aktarır. Kürt Zeyno, “çocuğun kendi zelim muhitinden ziyade bu İstanbul muhitine ait” (2019: 175) olduğunu düşünmektedir. “Kürt” sıfatı ile anılan bir kişinin kendi yöresinin çocuklarını, yazarı onaylarcasına aşağı görmesi ve kendi çocuğunu, çocuğun babası Türk Hasan’dan kaynaklı olarak üstün görmesi dikkate değerdir. Çünkü çocuğun bütün üstün özellikleri, yazarın sık sık dile getirdiği gibi Hasan’dandır. Haso Çocuk, İstanbullu Zeyno’nun anlattığı İstanbul insanının dengidir. Bunlarsa ibtidaîdir. Yazar da “bu ibtidaî köylüler” (2019: 107) tabirini fazlaca kullanır. Aslında yazar, onu söz konusu muhite layık görmez. Ona göre “Haso’nun ilk muhiti çok ibtidaî”dir (2019: 176). Kaldı ki yazar, onu *Tatarcık*’ta İstanbul’a getirecek, seçkin bir muhite ve tıbbiye sokacaktır. Kısaca yazarın ideolojik bakışı, bir tarafı aydın diğer tarafı karanlık gören bakışı, bütünüyle tasvirlerle yön vermektedir. Bu bakış, çocukların tasvir edilmesine yansımakta, onlarda bile hazır çerçeveli tasvirleri doğurmaktadır.

Otoriter bir tutumla yazar, iyiyi ve kötüyü kendisi doğrudan tanımlamakta; önyargılı ve genelleyici bir tutuma başvurmaktadır. Butler ve Athanasiou’ya göre, hep başkaları tarafından adlandırılmamız, daha başından belirli bir mülksüzleşmeyi imler

(2017: 151). Yazar da ötekileri kendi kimlik alanlarında mülksüzleştirmekte, istediği gibi tanımlamaktadır. Cihan Aktaş'a göre tanımlama çabası, sahil bir tanımadan yola çıkmıyorsa bir sınırlama ve belirleme tehdidi taşıyabilir (2005). Neticede özellikle ötekilere, bilinçli bir sınırlama ile tek tip bir kimlik ve kişilik dayatılmaktadır. Bu kimlik ve kişilik sunumunda yazar, "acı verebilecek keskin kenarlardan, uçlardan, çelişkilerden kaçınma" (Yarar, 2023: 169) gibi bir tutumun içerisinde girmektedir. Kaçınılan tutum diyalojiyi, bireyde soğuk ve sıcak renklerin bir aradalığını gerektiren bir tutumdur. Oysaki yazarın tutumu "yalıncat" kişiler (Forster, 2016: 107) çizmeye, ötekilerde sadece eksileri görmeye odaklıdır.

Tasvire konu ettiği hissiz, umursamaz yabancı köylüsüyle dikkati çeken Yakup Kadri'nin *Yaban*'ı, hem yazıldığı dönemde hem dönem sonrasında üzerinde tartışmaların eksilmediği bir romandır. Genel anlamıyla Kemalizm'den hareketle kaleme alınmıştır. Çünkü romanın ana karakteri Ahmet Celal; Atatürk'e, Kurtuluş Savaşı'na sıkça değinir. Zaten onun, köylüye olumsuz bakışının arkasındaki en büyük faktör; onların üzerinde bu ideolojiyi, bu ideolojiye bağlı olarak değişimi, aydınlanmayı göremeyişidir. Tanıl Bora'ya göre Yunus Nadi, 1930'un harareti ve hayal kırıklığı içinde, bilgisizliğin gözlerine indirdiği kara perdeden ötürü halkın nankörlüğünden şikâyetçidir (2017: 134). Romanda da böyle bir hayal kırıklığı ve nankörlük mesajı ön plandadır. Aslında bu, *Kadro* dergisinin ideolojik yaklaşımının temsilcilerinden olan yazarın; yeni bir millet, insan, toplum inşasına cevap bulamayışı gibidir. Bora açısından bu, genel olarak dönemin aydın kültürüne hâkim olan didaktizmle beraber düşünülmelidir (2017: 145). Orhan Okay'a göre *Kadro*'nun hareket tarzı bütün bu insanlar, bu millet yeniden yaratılacak anlayışıdır (2011: 240). Hedef; köylüyü, halkı, toplumu olduğu gibi kabul etmekten ziyade, onları değiştirmek, dönüştürmek, hedeflenen çizgiye getirmektir. Bu amaçlarla onlara gitmektir. Feroz Ahmad, Kemalistlerin, altı çizilen görevi 1920'lerin radikal reformlar programını uygulayarak gerçekleştirmeye çalıştıklarını öne sürer (1996: 168). Moran'a göre romanda, *Kadro*'cu yazarın gericiliğin kaynağı olarak gördüğü Anadolu köylüsüne bir bakışı söz konusudur (2019a: 216). Dolayısıyla romanın arka planı ideolojiktir. Bir aydın kendi ideolojisi, kültürel sermayesi, bakış açısı, düşünce dünyası ile köye, köylüye giderek onları bu unsurlar doğrultusunda dönüştürmeye çalışmakta; bunda başarısız olunca da onları oldukça aşağılık insanlar olarak tasvir etmektedir.

Başka bir bölümde değindiğimiz gibi yazar, köylüdeki karanlığın sorumlusu olarak aydını görmekte ve suçlamakta ama bu suçlama köylünün sunulmuş tarzını ortadan kaldırmamaktadır. Sonuçta “köylü hayvansa bunun sebebi sensin ey aydın” demek; köylüyü yine hayvan sıfatıyla baş başa bırakmakta, ona dair bu kabulü ortadan kaldırmamaktadır. Kısaca Ahmet Celal’in, dolayısıyla yazarın ideolojik bakış açısı tasvirlerle yön vermektedir. İdeoloji temelli bu tasvirlerden bir bütün olarak köy/lü nasibini almaktadır. Özellikle romandaki mekân sunumu, ideolojik tutum açısından oldukça dikkate değerdir. *Yaban*’da, başta köy olmak üzere, “öteki” mekânlar oldukça olumsuz, kasvetli, itici özelliklerde tasvir edilir. Ahmet Celal “burada diri diri, bir mezara gömülmüş gibiyim” (Karaosmanoğlu, 2005: 17) sözünü kullanır. Bu da hayat belirtisi olmayan, ölü bir köy portresi ortaya çıkarmaktadır. Ahmet Celal içinde kaldığı odayı ise bir deliğe (2005: 17), tabanı toprak bir hücreye (2005: 25) benzetir. Ona göre köy “bataklıkta bir uyuz manda gibi kokuyor” (2005: 23). Mekân adeta bir “homo sacer” (Agamben, 2017: 90) gibi her muameleye açıktır. Bunun tasvirdeki karşılığı ise köyü her türlü olumsuz ifade ile tasvir etmektir. Ahmet Celal, bir bakıma bu mekânı aramakta, ideolojik anlamda zihnindekilerle bu mekâna bakmaktadır. Bu, “Flaubert gibi bir yazar Ortadoğu’ya gittiğinde görmeyi beklediğinden başka bir şeyi göremez” (Young, 2024: 13) tespitiyle doğru orantılı bir tutumdur.

Ahmet Celal’e göre “Burada suyu bulmak için her gün ta çaya kadar gitmek gerekiyor. Çayın suyu ise bir akar balçıktır” (2005: 25). Bir sayfa sonrasında ise köy, “insanların, mağara devrindeki gibi henüz birtakım toprak ve taş kovukları içinde yaşadığı ve hayvanlarla haşır neşir olduğu bu yer” (2005: 26) şeklinde sunulmaktadır. Burada mağaraya bile anakronik bir bakışla, bugünün kültürel sermayesiyle bakılmakta ve mağara ilkelik sıfatıyla tasvire konu edilmektedir. Köy ise mağara devriyle eşleştirilmektedir. *Ergenekon*’da da Yakup Kadri, Sivrihisar civarındaki köyün birinde rastladığı bir hafız hoca tiplmesiyle ilgili “(...) kafatasının içindeki beynin mutlaka iki bin yıllık olduğudur. Ya etrafındaki insanlar? Bunların mağara devirlerindeki insanlardan farkları var mıydı?” (1990: 233) tespitinde bulunur. Hocanın etrafındaki köylünün mağara devri insanları olarak tanımlanması, *Yaban*’daki tanımlama ile bire bir aynıdır. Köyün evleri ise “köstebek yuvaları” (2005: 39) benzetmesiyle tasvire konu olmaktadır. Mekâna dair bu ideolojik bakış kişi ve kişilerle ilgili bütün unsurların tasvirlerine yansımaktadır.

Yaban'da köye, köylüye ideolojik bakışın ürünü tasvirler oldukça yoğundur. Yazar, Ahmet Celal'in bakış açısından "biliyordum ki, insan hayvanların en kötüsü, en bayağısı ve en az sevimli olanıdır (...) Bunu, eşekler, mandalar, keçiler ve tavuklar arasında yaşamağa başladığım günden beri daha iyi anlıyorum, daha iyi görüyorum. Bu yaratıkların (...)" (2005: 18) şeklinde bir tasvire başvurmaktadır. Aslında tek başına bu tasvir bile ideolojik bakışın nasıl "öteki"ler ortaya koyduğunu göstermektedir. Dikkat edilirse köylü hayvandan aşağı varlıklar olarak tasvir edilmektedir. Altı çizilen tasvirde özellikle insanlar için kullanımı hiç hoş görülmeven "eşek" tanımlamasının kullanılması dikkate değerdir. Van Dijk'e göre ideolojilerin ana işlevleri olarak görülen gizleme, meşrulaştırma, manipülasyon ve ilgili kavramlar çoğunlukla söylemle ilgili pratiklerdir (2019: 20). Yazar da söylemiyle adeta köylüye her muameleyi meşrulaştırmakta, onları istediği şekilde tanımlamaktadır. Ahmet Celal, tarladan dönen köylüler için ise "Bu balçıktan insanlar (...) koyun sürüsü" (2005: 69) benzetmelerini kullanır. Her iki tasvirde de hayvana dair, sürüye dair sözcükler veya imalar yer almaktadır. Yine başka bir yerde Ahmet Celal, "Bir sürü hayvanı olan insan, sürüsünden ayrı düşünce zavallı, mustarip, avare bir yaratık oluyor. Bunu, sürüye dönmekten başka avutacak bir şey yoktur. Fakat, benim sürüme ne oldu?" (2005: 109) demektedir.

Aslında temel mesele, çoban-sürü ilişkisidir. Özellikle millî edebiyat sonrasında çoban-sürü metaforu, aydın-halk ilişkisi için çokça kullanılır. Bu; bir bakıma sürü, çobana teslim olmalı, çoban onları nereye yönlendirirse onlar oraya yönelmeli, anlayışlıdır. Bu metaforun kullanımına Cumhuriyet sonrasında da devam edilir. Başka bir bölümde ise Ahmet Celal "Ne terbiye görmemiş, ne galiz, ne iğrenç, ne çirkin bir goril sürüsü!.. Bunlar yırtıcı ve barbar bile değildiler (...) Kaç defa, elime bir sopa alıp, bunları önüme katarak kendi ormanlarına doğru sürmek arzusunu duymuşumdur" (2005: 18) demektedir. Devamında "Zira, sağ kolumu, ben, onlar için kaybettim" (2005: 19) sözüne başvurur. Bir goril sürüsü olduklarına göre onlar, gösterilecek hiçbir fedakârlığa değmezler. Bu; bir bakıma başka yörelere, insanlara doğru bir idealle, bir kültürel ve ideolojik sermaye ile yola çıkıp bunu, o yöre ve insanlarda görememek ve bu yüzden mevcut olanı aşağı görmektir. İdeolojik bakış, bir anlamda bu bakıştır. Çünkü her ideoloji kendi inanç ve düşünce sistemini merkeze yerleştirmekte ve o merkezden dışarıya bakmaktadır. Ahmet Celal'in yaptığı, budur aslında. İlk günlerde çocuklar bile ondan ürküp kaçışmakta ve köpekler arkasından havlamaktadır (2005: 20). Üstelik bu

daha ilk günlerde gerçekleşmektedir. Ağzını açtığı vakit ise köylü hiçbir şey anlamaz gibi onun yüzüne bön bön bakmaktadır (2005: 20). Onların yaşam tarzları da pislikle iç içedir. Örneğin her nevi hububatla aynı yalakta yıkanıp ayıklanırlar. Hatta çok kere, yenilecek şeyleri; çocuk bezleri, kirli don ve gömleklerle bir arada çalkalarlar. Ahmet Celal'e göre "bu pisliği onlara anlatmak bir türlü mümkün değildir" (2005: 25).

Mustafa Kemal Atatürk işgal esnasında bazı duygu ve düşüncelerini dile getirir. Bunlardan biri aşağıdadır:

"Şayan-ı dikkattir ki, İzmir'in ve bunu takiben Manisa'nın ve Aydın'ın işgali ve icra olunan tecavüz ve mezalim hakkında henüz millet tenevvür etmemiş ve mevcudiyet-i milliyeye vurulan bu feci darbeye karşı alenen bir gûna teessür ve şikayet izhar olunmamıştı. Milletin, bu haksız darbe karşısında sakit ve hareketsiz kalması elbette milletin lehinde tefsir olunamaz: Onun için milleti ikaz edip harekete geçirmek lazımdı" (Atatürk, 2000: 23)

Kemalizm'in sıkı bir savunucusu olan Yakup Kadri, *Yaban*'da, bu duygu ve düşünceleri Ahmet Celal üzerinde sergiliyor görünmektedir. O, *Gençlik ve Edebiyat Hatıraları*'nda "Ben birtakım siyasi cereyanların içine dala çıka öz sanatçı ve edebiyatçılıktan uzaklaşmış ve memleketin uğradığı felaketler karşısında koyu bir milliyetçi olmuştum." (1969: 121) demektedir. Yazarın gerek milliyetçi bakışı, gerekse işgal karşısındaki kimi duygu ve düşünceleri romana yansımıştır, denebilir. Ahmet Celal, aynı duygu ve düşünceler içindedir. Köylüye işgali, memleketi düşmandan kurtarmanın gerekliliğini anlattığı zaman "hiçbirinde ne hayret, ne dehşet, ne de alelade bir alaka izine tesadüf" (2005: 26) edilir. "Bunların tecavüzünden ne karılarımızın ırzı, ne çocuklarımızın canı, ne din, ne iman, hiçbir şeyimiz kurtulamadı. Hepsine el uzatıyorlar" (2005: 27) dediğinde ise bakar ki muhtar uyukluyor. Yine İkinci İnönü Zaferi'ni onlara sevinçle, coşkuyla anlatır ama onlar, onu çıldırmış biri olarak düşünürler (2005: 39). Yazarın ortaya koyduğu köylü, ileri derecede bir duyarsız ve hissizdir. Adeta onlar için ırz, namus, din, iman gibi değerlerin hiç önemi yoktur.

Hissiz, duyarsız, hayvandan aşağı insanlarla dolu bir ortam tespitinden yola çıkan Ahmet Celal, "Türk 'entelektüel'i, Türk aydını, Türk ülkesi denilen bu engin ve ıssız dünya içinde bir garip yalnız kişidir (...) Fakat okumuş bir İstanbul çocuğu ile bir Anadolu köylüsü arasındaki fark bir Londralı İngilizle bir Pencaplı Hintli arasındaki farktan daha büyüktür" (2005: 36) sonucuna varır. İnsanları olduğu gibi kabul etmek ile bir değişim ve dönüşümün sonucunda kabul etmek aynı şey değildir. Ahmet Celal ve dolayısıyla yazar; kendilerini ve kendi zeminlerini aydınlık, köylüyü ise bu aydınlığa

muhtaç görme gibi bir anlayıştan, önyargıdan yola çıkmaktadırlar. Zaten köylünün son derece karanlık çizilme sebebi budur. Çünkü bir yeri ışığa muhtaç göstermenin yolu, orayı olduğunca karanlık çizmekten geçer. Karanlık ne kadar yoğunsa aydınlığa muhtaçlık da o kadar yoğundur. Işığın aydınlatmadığı şey korkuludur, ötekidir, tanıdık değildir. Burada Yakup Kadri'nin özellikle öteki tarafa konumlandığı köylüye bakışının hiç olumlu olmadığını hatırlatmakta fayda vardır. *Ergenekon*'da “bu köylerdeki insanları kaplayan cehalet karanlığının koyuluğu” (1990: 226), “köylerdeki cehalet karanlığı” (1990: 231), “memleketin ve milletin mayası olan halk ve köylü sınıfından sızan bu karanlık” (1990: 233) tespitlerine varması oldukça dikkate değerdir. Ona göre “köylülerimizin hem bedenleri, hem ruhları imdada muhtaçtır” (1990: 102). Zaten romanda vurgulanan da köylünün, bu imdada, aydınlığa muhtaçlığıdır.

Yaban'da Ahmet Celal'e göre köylülerin içinde yaşadıkları evler, “duvarlar, örüldükleri günden beri mutlaka hiçbir kahkahanın aksi ile çınlamamıştır” (2005: 40). Adeta onlarda insani hiçbir yaşam belirtisi yoktur. Onlar, gülme ve ağlama gibi insana has temel iki özellikten bile yoksundurlar. Ahmet Celal'e göre aydınlar görevini yapmış ise “bu Salih Ağalardan, Bekir Çavuşlardan, bu İsmaillerden, bu Zeynep Kadınlardan bende bir şey bulunması gerekmez miydi?” sonucuna varır. Oysaki o, burada hayvanlara insanlardan daha yakındır. Devamında ise “Onları, tiksinden, şefkatle sevmesini biliyorum ve bu sevgim onlara geçebiliyor. Boz eşek bana iyiden iyiye alışmış” (2005: 67) diyerek hayvanları, onlardan çok üstün bir konuma çıkarır. Ahmet Celal, “bunlar, henüz bir sosyal yaratık haline bile girmemiştir. Ta yontulmamış taş devrindeki insanlar gibi yaşıyorlar (...) koyun sürüsü” (2005: 72) diyerek tasviri bağlar. Moretti'ye göre “bir insanı kendisine yabancılaştırmak, onu insanlıktan çıkarmak ‘fiziki olarak’ mümkün değildir” (2005: 115). Bu, fiziğe sembolik olumsuz anlamlar yüklenerek yapılır. Böylece fizik, ideolojik anlamda yeniden üretilen bir fiziğe, özellikle ötekilerde insan dışı bir fiziğe dönüşür.

Yaban'da, köylü sadece cehalet, duyarsızlık, hissizlik içindeki hayvanlar olarak gösterilmekle kalınmaz. Onlar ihanet içerisinde de gösterilirler. Yakup Kadri de *Ergenekon*'da “Herkes biliyor ki, vatanımıza saldırmış olan çeşit çeşit düşmanlar her nereye gittilerse kendilerine yardım eden, kendilerine yol gösteren, hatta bazen kendilerini türlü türlü cinayetlere sürükleyip kışkırtan vatan hainleri buldular.” (1990: 124) demektedir. Onun tasvir ettiği bu köylü, *Yaban*'a da yansımıştır. Romanda, anılan

konuda, onların hilafet taraftarlığı ima edilir. Şüphesiz onların bu düşüncelerinde din en önemli etkidir. Ahmet Celal, onların düşünce ve inançlarını “Bu gelenler, öyle düşman ordular filan değilmiş. Avrupa adlı bir Kraliçe'nin bizi çetelerin elinden kurtarmak için gönderdiği yeşil sarıklı evliyalarmış. Bu Kraliçe, bizi kurtardıktan sonra İslam olacaktı.” (2005: 121) sözleriyle aktarır. Devamında “yeşil sarıklı evliyalar ne tüfek kullanırmış, ne top. Bir okuyup üfürdüler mi, önleri dümdüz olup, yürürlermiş” (2005: 121) diyerek de *Yeşil Gece* tarzı alaycı bir tasvire başvurur.

Cumhuriyet sonrası romanda dinin; anılan tarzda inançlar, hurafeler üzerinden gerici bir unsur olarak gösterilmesinin örnekleri oldukça fazladır. Yazar, köylüyü böylesi bir din anlayışının doğurduğu bir ihanet içerisinde gösterir. Zaten yazar, *Ergenekon*'daki bir yazısında “Böyle bir taassuba tutulanlar doğrudan doğruya düşman istilasını ve düşman hâkimiyetini asrî ve münevver bir zümrenin kuracağı idareye bin kere tercih edenler (...)” (1990: 125) der. İşin ilginç romandaki köylü de Ahmet Celal ile düşman arasında bir ikilemde bile kalmayarak düşmanın hâkimiyetini tercih eder. İşgalciler uçaklardan, üzerinde “Biz size kötülük etmeğe gelmiyoruz. Halife ve Padişah bizimle beraberdir. Biz sizi Kemal'in çetelerinden kurtarmak için harb ediyoruz!” (2005: 125) yazılı kâğıtlar atınca köylü buna mutlak bir şekilde inanır. Köylüye göre onlar “yedikleri şeylerin hep parasını verirlermiş” (2005: 126). Sonra da köylü “buğday, arpa, davar, öküz, saman?” (2005: 127) demektedir. Yazarın ortaya koyduğu tasvirde köylü, vatan elden giderken tek derdi arpa, öküz olan tiplerdir. Ahmet Celal, askerleriyle birlikte köyden geçen bir Türk subaya, uçaktan atılan kâğıdı gösterir, köylünün buna inandığını söyler. Subay ise “Buna inanıyorlar ha! Öyleyse bir şey söylemeyin. Bu insanlar kurtarılmaya layık değildir” (2005: 131) karşılığını verir. Zaten romanın sonunda hak ettikleri cezaya uğratılırlar (2005: 192-194). Köylünün ideolojik anlamda hilafet, padişah yanlısı olarak Kemalizm karşıtı kampa konumlandırıldığı ve bu konumla tasvire konu edildiği görülmektedir. Bu, romandaki ideolojik tasvirlerin sebebi ve zemini için önemli bir ipucudur. Çünkü onlar karşı kıyıdandır ve her türlü muameleye layıktırlar. Dolayısıyla her türlü tasvir edilişi hak etmektedirler.

Yaban'da bireysel anlamda yazarın siyah bir çizimle ortaya koyduğu köylü tiplerinden biri emir eri Mehmet Ali'dir. Ahmet Celal'e “Beyim her gün tıraş olmayıver (...) Dişlerini fırçalamak neyine gerek (...) Bizde saçlarını kadınlar tarar” (2005: 21) demektedir. Dikkat edilirse M. Ali temizliğin karşısında, kiri ve kirli olmayı

özümsemiş bir birey olarak tasvir edilmektedir. Zaten Ahmet Celal'e göre o, "pisliğin köylülükten o kadar ayrılmaz bir vasıf olduğuna kanidir ki, bununla uğraşmaya hiç istek göstermez" (2005: 25). M. Ali örnekliğinden yola çıkılırsa, köylü eşittir pislik, sonucu ortaya çıkmış olmaktadır. Aynı M. Ali, ona işgali ve memleketi düşmandan kurtarmanın gerekliliğini anlatan Ahmet Celal'e "Beyim, Allah vere de, bizi tekrar askere almasalar" (2005: 27) cevabını verir. O da diğer köylüler gibi vatanseverlikten uzaktır.

Diğer köylülerin tasvir edilişleri, Mehmet Ali tasviriyle paraleldir. Ahmet Celal'in anlatımıyla Muhtar'a göre "Kemal Paşa'nın açtığı yol, çıkmaz bir yolmuş" (2005: 41). Ayrıca Muhtar bu esnada sinsi bir tebessümle, kırçıl sakalı arasından gülümser bir vaziyettedir (2005: 41). Dikkat edilirse Muhtar tiplemesi üzerinden köylü, ideolojik olarak Kemalizm karşıtlığına yerleştirilmektedir. Mehmet Ali'nin annesi Zeynep Kadın ise gelininin doğumu konusunda "Ebe de ne olacak? İşte, tavana urganı bağladım. Ona asıla asıla kurtulur" (2005: 64) anlayışıyla hurafelerin kuşatması altında bir birey olarak tasvire konu edilmektedir. M. Ali'nin yeni doğan bebeği için ise Ahmet Celal, "yarı toprağa karışmış, döğlek cinsinden sürünge bir nebat gibidir. Kımıldadıkça bir büyük solucan kümesini andırıyor (...) bir ana karnından çıkmış olmaktan ziyade topraktan bitme şeylerden biri hissini veriyor" (2005: 87) diye düşünmektedir. Bir bebek için bile böyle bir tasvire başvurulması, ideolojik boyutun vardırıdığı uç nokta için dikkate değerdir. Ayrıca "bu yaratığa bakarak" (2005: 87) ifadesini de kullanır. Hâliyle Ahmet Celal, dolayısıyla yazar; bırakın büyükleri, onların bebeklerini bile böylesi aşağılayıcı bir tasvire konu etmektedir. Elbette yazar değil, onun suçladığı aydın bunu yapıyor, denebilir ama yazar Ahmet Celal'i hep vatanın kurtuluşu, işgale itiraz, Kemalist düşünce ile andığına göre, Ahmet Celal'in kimin sözcüsü olduğu ortadadır.

Yakup Kadri'nin, *Yaban*'da tasvire konu ettiği başka köylü tiplmeleri ise İsmail, Salih Ağa, Salih Ağa'nın oğlu ve Süleyman'dır. Ahmet Celal, İsmail'i ilk olarak "Bu vücut, her tarafı kırılmış, birbiri üstüne yığılmış bir külçe halinde. Kafa; iki kolla dizlerin arasında kaybolmuş. Odanın sessizliği içinde solumalarını duymasam onu ufak bir paçavra yığını sanacağım. Bu yaratık (...)" (2005: 38) şeklinde tanıtır. Burada özellikle yaratık (ucube) ifadesi dikkati çekmektedir. Courtine, "Ucubelik, üzerine çevrilen bakışlara göre şekil kazanır. Öteki'nin bedeninde kök salmış olmaktan çok, gözlemcinin bakışlarında saklı olan bir şeydir" (2013: 212) der. Bu yaklaşıma göre ucubenin ucube oluşu kendinden değil, bakanın bakışından kaynaklıdır. İdeolojik bakış

da benzer bir bakıştır. Yazar, ideolojik bir bakışla “ucube” tasvirine başka bir yerde “Kabuk yarıldı, içinden çıkan hiçbirimizin tanımadığı yeni yaratık bir salyangoz gibi esrarlı, cıvık ve siniktir. Bir yanından dokunulduğu vakit, sertleşir, antenlerini uzatır ve elinizin üstüne sümüğünü bırakır” (2005: 78) şeklinde devam eder. İsmail “daha on yedisine varmadan dişleri dökülmüş, yüzü buruşmuş bu garip tabiat yarattığı” (2005: 81) gibidir. O “bir büyük tarla faresi”dir (2005: 93) ve eşeğin “yüzü, İsmail’in yüzünden bin kat daha şirindir” (2005: 94). O “bir goril”dir (2005: 115).

Salih Ağa ise “köyün zengin adamlarından biridir. Lakin kılık kıyafet itibarıyla bir dilenciden hiç farkı yoktur (...) Ökçesi basık pabucunun içinde, kara ve çatlak topuklu ayakları” (2005: 27) ile farklı bir varlıktır. Ahmet Celal, “Sinsi sinsi, bir ava doğru yaklaşan tilkinin adım atışlarını hiç görmedinizse, Salih Ağanın yürüyüşüne bakınız” (2005: 28) der. Salih Ağa’nın kambur oğlu ise Bekir Çavuş’un kör kızına dolanmaktadır. Ahmet Celal onun hakkında “Salih Ağa’nın kambur oğlu, haylaz haylaz dolaşarak ona doğru yaklaşıyor. Bu çocuk tıpkı bir sakat keçiye benzer” (2005: 70) demektedir. İnsandaki bir bedensel engelin, sakat bir keçi üzerinden tanımlanması dikkate değerdir. Yazar, tasvirde bebek, bedensel engelli demeden bütün köylüleri aynı potaya koyup tasvir etmektedir. Süleyman ise “Kolları iki ince değnek ve bunların üstünde, göz oyuklarına kor sokulmuş bir iskelet kafası” (2005: 142) şeklinde yine oldukça ötekileştirici bir tasvire konu edilmektedir.

Voloshinov, ideolojik her şeyin, gönderene sahip olduğunu; kendi dışındaki bir şeyleri temsil, tarif ya da ikame ettiğini söyler (2001: 48). Yukarıdaki örnekler arka plandaki ideolojinin, ideolojik tutumun, tasvir üzerinde ne derece etkili olduğunu ortaya koymaktadır. Dikkat edilirse hayvandan aşağı bir şekilde tasvir edilen köylüde zerrece olumlu bir özellik görülmemektedir. “Çeşitlenmeye denk düşmeyen katı tasvir”ler (Oskay, 2014: 42) bütünüyle tek boyutludur. Gerçekte her şeyiyle böyle bir köyün ve Anadolu köylüsünün var olup olmadığı sorusu da burada akla gelebilmektedir.

Köyü ve köylüyü ele alan bir başka roman olan *Çıkrıklar Durunca*’da, Sadri Ertem, köylüyü; kanun, din adamı işbirliğiyle inşa edilen sömürü düzeninde, bir ahlaki çürüme, cehalet, eziklik içinde tasvir eder. Örneğin bir tasvir sahnesinde onlar, Sıddıkzade ve adamlarına karşı tam bir eziklik ile sunulurlar. Sıddıkzade için “ağamızı görelim demedik. Hani şöyle kasabaya indik de kendisine biraz hediye getirdi idik.” (Ertem, 2012: 49) diyen köylülerin her biri daha sonra “Ağam yesin diye yağ getirdim”,

“Kaymak, dedi, bizim ağzımıza yakışmaz, ağam yesin!” (2012: 49) demektedir. Yazar, bu sahneyi “köylüler sırtlarındaki sepetleri küfeleri, çıkınları yalvararak kapının önüne koydular takım, takım, hediyelerinin kabulünden dolayı sevinçle han odalarına doğru çekildiler, gittiler. Köylüler Sıddıkzade'yi adeta dini bir rabıta ile seviyorlar” (2012: 50) tasviriyle devam ettirir. Onların gözünde “Sıddıkzade bu bankasız kredisiz hükümsüz yerde Allah tarafından gönderilmiş bir kahramandı, parasız kaldıkları zaman köylülere yardım eder” (2012: 50). Romanda bu derece ezik köylü tiplerinin çizilmesinin ana sebebi ideolojiktir. “Yazarın, ‘misyon’ sahibi olması gerektiğine olan inancı ile” (Enginün, 2003: 284) bilinen Ertem; bu yolla ezeni, sömüreni palazlayanın; ezilenlerin tutumları, eziklikleri, dini inançları olduğunu göstermeye çalışmaktadır. Dolayısıyla tasvirde hem zalimi hem de zulmedilene zirve olumsuz özelliklerde tasvir etmektedir.

Yazar başka bir sahnede köylüyü “elleri göbeklerinin üstünde, başları önlerine doğru düşük bir halde duvar kenarlarında tünüyorlar ve sanki derin bir vecd içinde geviş getirerek efendilerinin hazmına hizmet ediyorlardı.” (2012: 55) sözleriyle tasvire konu eder. Borç, senet için saatlerce süren bu bekleyiş sonrasında “köylüler bir camiye girer gibi tevazuyla, heyecanla, çıplak ve açık ruhla, efendinin karşısına çıktılar. Burası sanki yalan söyleyenlerin çarpılacağı bir yerdi.” (2012: 56). Borcu aldıktan sonra ise “ağam gibi insan yoktur. Melek mübarek melek” (2012: 57) derler. Elbette bu karakterde köylü tipler, insan tipler, insan tipler azımsanır değildir ama yazar, onları her yönüyle alaycı, aşağılayıcı bir tasvire konu etmektedir. Onları, geviş getirme ve efendilerinin huzurunda çarpılacakmış hissi, efendinin huzuruna camiye girer gibi bir hâl ile tasvir etmek oldukça ötekileştiricidir. Bu da Marksist ideolojiye yaslı Toplumcu Gerçekçi romanlarda çokça görülen bir tasvir yöntemidir. Yazar Anadolu insanının dini değerlerini anlamaya çalışmak yerine, onları hep dini sömürüyle tasvire konu edinmekte ve genellemelere varmaktadır. Burada hep ırmağın bir yakasından diğer yakaya, bir merkezden merkezin dışına bakılmaktadır. Bu da kendinden olanın kusursuzluğuna, ötekilerin bütünüyle kusurlu oluşuna dair tasvirleri su yüzüne çıkarmaktadır.

İlk yayımlandığı yıl 1959 olan, Kemal Tahir'in *Köyün Kamburu*, bir bakıma *Devlet Ana*'nın çizdiği kerim devletin yokluğunda ortaya çıkacak olan düzensizliğin, çorak ülkenin romanıdır. Ortaya çıkan köy ve köylü imajı, adeta *Devlet Ana*'nın kokuşmuş, çürümüş bataklığı şeklindedir. Romanda kadın, erkek, çocuk olsun iyi bir köylü tiplerine rastlamak nerdeyse imkân dâhilinde değildir. Aslında Tahir'in de

köylüye, köylülüğe bakışı pek olumlu sayılmaz. “Köylülüğün olumlanamayacağını ileri süren romancı” (Kayalı, 2001: 209) açısından “eşkıyalar köylülerde bulunan çıkarıcılığın ve fırsatçılığın görünür halidir. Köylüler hem maddi olarak hem de ahlaken gelişmemiş oldukları için bu ‘çıkarıcı soyguncuları’ yüceltirler” (Aktaran Yıldırım, 2021: 250). *Türkiye Defteri* dergisinin Şubat 1974’teki sayısında, Ferit Güneri ile olan röportajında Tahir, “Merkezi devlet bilinen tarihi sebeplerle güçten düştükten sonra ise eşkıyalık devleti yıkacak bir güç olarak iç ve dış düşmanlar tarafından aralıksız kullanılmıştır” (Aktaran Dosdoğru, 1974: 136) demektedir. Yıldırım’a göre o, “eserlerinde köyü ve köylülüğü kendi fikirlerini açıklayabilmek için bir fon olarak kullanır. Gerçekten çok iyi bir romancı olan Kemal Tahir, bu özelliğine çok da dikkat etmeyerek, sanki asıl olarak kendi tezlerini ispatlamaya çalışır romanlarında” (2021: 247). Tahir’deki bu olumsuz bakış açısının *Köyün Kamburu*’ndaki köylülerin, eşkıyaların tasvirine çokça yansıdığı görülmektedir. Bütünüyle bir ahlaki çürüme içinde tasvir edilmişlerdir. Osman Gündüz’e göre Kemal Tahir’ in köylüye karşı olumsuz tavrını, bilinçaltına yerleşmiş bir düşmanlıkta değil, kökleri saraya uzanan şehirli kimliğinde ve onun, Asya toplumlarının prekapitalist bir hayat sürdüğünü öne süren Marksçı görüşlerinde aranmalıdır (2016: 463). Mehmet Narlı ise Tahir’in, köyü ve köylüyü sosyal ve siyasal yapının tümüyle ilişkilendirdiğini ifade eder (2019: 115). Dolayısıyla sosyal ve siyasal yapıya olan olumsuz bakış açısı, köylüye de yansımaktadır.

Kişilerle ilişkili olarak romanın mekân tasvirleri de bütünüyle olumsuz öğelerle bezeli bir çizgidedir. Köyün özellikle samanlık ile anılması dikkate değerdir. Samanlıklar her türlü kirli ilişkinin döndüğü, kimin elinin kimin cebinde olduğunun belli olmadığı mekânlardır. Örneğin Çalık’ın dükkanının arkasındaki samanlık “Arkadaki samanlığa girmeyen karı kalmamış. En başta Advie orospusu” (Tahir, 2006: 265) şeklinde tanıtılır. Yine Çalık ile on iki yaşındaki Halime arasındaki sahne yine samanlıkla anılır. Yazar bu sahneyi “Kapıyı sıkıca örttükten sonra samanların üstüne oturdu, Halime’yi belinden tutarak kendisine çekti. Kız buna çoktan alışmıştı” (2006: 345) şeklinde tasvir eder. Ayrıca Hasan ile Petek arasındaki ilişkiler ile diğer ilişkiler de hep samanlık üzerinden aktarılır. Bir Anadolu köyünün sürekli samanlık ile tasvir edilmesi, mekâna dair olumlu herhangi bir unsurun söz konusu edilmemesi oldukça genelleyleyici bir tutumdan hareket edildiğini gösterir. Çünkü köy sadece samanlıktan, samanlık ve kuytu köşelerdeki ilişkilerden ibaretmiş gibi sunulmaktadır. Dağlık alanlar

ise sürekli eşkıyalar ve eşkıyalık, çıkara dair ilişkiler üzerinden tasvire konu olmaktadır. Dolayısıyla romanda tasvire konu olan bütün unsurlar aynı çizgidedir.

Köyün Kamburu'nda daha yedi yaşında her şeye soyunan kızlardan, erkeği sadece para/güç/beden olarak görüp eşlerini aldatan kadınlardan, eşlerini ve kızlarını peşkeş çekenlerden, her çirkinliğe göz yumanlardan, menfaat için her yolu mubah gören köylülerden, yobaz ve kötü dincilerden, eşkıyalardan geçilmez. Aslında bu yönüyle *Yaban* romanına çokça benzemektedir. Başkarakterdeki Hafız lakabı, Uzun İmam karakteri, bataktaneden esinlenme medrese, molla tiplerleri oldukça dikkat çekicidir. Yer yer genelev işlevi gören medresedeki sıbyancılık, oğlancılık, afyon gibi bütün kötü alışkanlıklar yine dikkate değerdir. Ahmet Özcan'a göre Kemal Tahir, İslam'ı önce halkın kendisinden, köylülerin yaşamından öğrenmişti. Bu yüzden din onda, köylünün doğayla, devletle, diğer köylülerle kurduğu çarpık ilişkilerin maskesi gibidir (2010: 150). Zaten romanda da din, köydeki kimi tiplerlerin çarpık ilişkilerine maske işlevinde ortaya konur. Roman, hep kötü tiplerler dolayısıyla okura "Yok mu bir tane temiz insan?" sorusunu sordurabilecek bir çizgidedir.

Köyün Kamburu, ideolojik kaygılar dolayısıyla salt kötülerin, kötünün tasvirine yaslanır. Bunda yazarın ATÜT teorisi, kerim devlet anlayışı, ideolojisi, ideolojik anlamda köylüye bakışı, romandaki toplumcu anlayışı etkilidir. Hüküm, "*Köyün Kamburu*, Kemal Tahir'in ütopyası karşısında şekillenen distopyasıdır" (2017: 63) görüşündedir. Ona göre "distopyasının karanlığının başlangıcında din ve gayrimeşru cinsellik kavramları bulunur" (2017: 64). Roman adeta otoritesiz, "devletsiz kalan Anadolu toplumunun" (2017: 66) distopyasıdır. Zaten bu durumu yazar, romanda ortaya koyar. Örneğin mekân olarak seçilen dağda, köyde, medresede hep bir otoritesizlik, düzensizlik vardır. Yazarın, Çalık Kerim'in ağzından "Çalık Kerim, bir aya varmadan, medrese düzeninin, köy düzeninden farksız olduğunu anlayıp iyice rahatladı. Burada da fakirler sürünüyor, kimse kimseyi sevmiyordu" (2006: 161) şeklinde anlattığı ortam bunu gösterir. Tasvirler de genel anlamda anlatılan ideolojik zemine, düzensizliğe, otoritesizliğe uygun çizgidedir. Romanda "ötekiler" denemez, çünkü romanın neredeyse bütün kişileri "öteki" konumundadır. Onların tasvirleri hep ötekileştirici, taraflı, kötüyü işaret eden tasvirlerdir. Aslında Tahir, "Romancının vazifesi, insana insanı vermektir. Yani romancının vazifesi drama düşmüş insanı vermektir" (Baka, 2023: 61) düşüncesindedir. Oysaki bu romanda ortaya konan karakterler tek renkli ve yalındır.

Ayrıca yazar, köyü hiç görmediğini dillendirmektedir (Baka, 2023: 34). Belki ortaya konan köylü tiplerinin bu derece tek renkli olmalarının bir sebebi de budur.

Köyün Kamburu'nda, yok mu temiz bir insan, denilebilecek ortamın, ahlaki çürümenin ötekilerinden biri Parpar Ahmet'tir. Yazar onu "Ağzı biraz çarpık, suratı aylardır tıraş olmadığından iki parmak sakalla büsbütün kararmış. Bütün köylü milletin yüzünü güneş yakar, hepsinin suratı az buçuk karadır ama bundaki büsbütün başka" (2006: 23) sözleriyle tasvire konu eder. Onun başka bir tasviri de "Parçalanmış gömleği aylardır yıkanmamaktan pehlivan muskalarının kara meşinlerine dönmüş. Şalvar öyle ki, ayıp yerlerini nasıl olup örttüğüne adam şaşar" (2006: 23) şeklindedir. Ayrıca yazarın namussuz Parpar dediği Ahmet canı sıkıldıkça karısı "zavallı Ayşe"ye sopa çeken biridir (2006: 30). Örneğin bir dayak sahnesinde eşi Ayşe'ye arkadan yanaşıp "Seni öldürünce ne lazım gelir orospu?" diye hakaret eder ve değneği, belinin tam ortasına var gücüyle indirir (2006: 32). İmamın kendince onu ıslah etmek amacıyla sopalama sahnesi sonunda gerçekleşen ölümü "kendini bir kere kastı, bir kere dizlerini göbeğine kaldırıp toplandı, sonra karnını kusacak gibi öğürdü. İşte bu sıra ahın berbat bir koku kapladı. Altını pislettiğini anladılar" (2006: 32) sözleriyle, itici ve aşağılayıcı bir atmosferde tasvir edilir. Ayrıca bu durumdaki Parpar'ın ölü bedeni de "zincire bağlı gövdesi yeni yüzülmüş manda derisi gibi sarkmış ağzı çarpılıp gözleri kaydığından burunsuz yüzü sanki tersine dönmüştü." (2006: 46) şeklinde tasvire konu edilir. Parpar'ın, tuvale bütünüyle siyah çizgilerde yansıtıldığı görülmektedir.

Parpar'ın oğlu Çalık Kerim (Hafız) ise doğum sonrası öncelikle "Vakti dolmadan meydana gelen bebek, kabuksuz yumurtaya benziyordu. Başını yuvarlamak için biraz sıktılar. Kafa uzadı gitti. 'Aman' diyerek tepesini bastırdılar. Surat mayalı hamur gibi yassılandı. Şöyle böyle düzeltip olurlarına bıraktılar" (2006: 45) tarzı alaycı bir tasvire konu edilir. Yazarın onunla ilgili başka bir tasviri de "Bacakları kısa kaldığı için kolları gövdesine bakarak çok uzun duruyordu. Hızlandığı sıralarda dizlerini kırmadan lap lap sıçrayıp harmanlayarak yürüdüğünden, leş önünde, kanatları açık dolaşan tıka basa doymuş akbaba kuşlarına benzemekteydi. Huyu da akbaba kuşundan farksız" (2006: 49) şeklindedir. Çalık Kerim'in ilerleyen yaşlardaki tasvirleri de hep hayvani ve aşağılayıcı unsurlar üzerindendir. "Essahtan bu pis Çalık, akli erdi ereli, bir cenabet ürkeklik peydahlamıştı. Uçan kuştan, esen rüzgardan korkuyor, yaprak düşse, kedi zıplasa korkudan çişini bırakıp altını pisliyordu" (2006: 50) tasviri bunun örneklerinden biridir.

Ahmet ağanın karısı Şerife ablayı, on dört yaşındaki üvey kaynını baştan çıkarırken güzelce seyretmişti”r (2006: 92). Köy, köyden çok *Devlet Ana*’nın bataklığını andırır. Zaten Mahir Ağa, kızı Petek’i Hasan ile görmüştür. Yazarın aktarımıyla “Biraz kolladı. Kızının Hasan’la oynadığını gözleriyle gördü” (2006: 114). Mahir Ağa’nın buna karşı verdiği tepki ise “Petek kahpesi çapına uygun hovarda ister, diyerek biz şimdi atadan kalma bunca malımızı elin yabancılara mı kaptıralım?” (2006: 115) şeklinde bir düşünce olur. Benzer bir durumu Ahmet Ağa, karısı Şerife konusunda yaşar. O da “Karıyı boşasa, birbirinden küçük üç çocukla evinin dağılacağı belli bir şey... Oğlanı deflese... Bir kere kardeş... Et tırnaktan ayrılmaz. Sonrası, mal bölüşülecek” (2006: 117) şeklinde bir menfaat ağıyla örülmüş çelişkilerin içinde tasvir edilir.

Yazarın nasıl köylü tiplerini ortaya koyduğu göz önündedir. Tasvire konu edilen köylü; genci yaşlısı, çocuk yaştaki kızları, evlilik dışı ilişkileriyle aldatmayı, menfaati vs. din edinmiş bir köylüdür. Aynı köylü Parpar Ahmet, karısını öldürmesiye dövdüğünde ise sadece izleyen, gülen, eğlenen, alay eden, onaylayan bir köylüdür (2006: 32-33). Bu köylü normalde Çalık Kerim’den nefret etmektedir. Çalık, onların menfaatleriyle doğru orantılı hareket edince de onun için “Herif, haşa, Hızır Peygamberden farksız” (2006: 281) derler. Devamında ise “Bu herifin, bu köyde, Halife Ömer gibi adalet göstermesi neden? Bir oyunu var ya bakalım! diyen yüreği fesatlar şimdi yere bakıyorlar” (2006: 281) şeklinde düşünmektedirler. Onun köyün en güzel kızı Petek ile evliliğini ise “Allah buna ‘Yürü ya kulum!’ dedi, kurban olduğum, diye içlerini çektiler, niye dersen, anlaşılan yüreğini gayet temiz gördü” (2006: 351) sözleriyle dillendirirler. Görüldüğü gibi *Köyün Kamburu*’nda yazar, çürümüş tipler tasvir etmektedir. Bu, yazarın ideolojik anlamda ortaya koyduğu distopya ile paraleldir. Ortaya çıkan tasvirler bununla doğru orantılı olarak salt eksilere dayalı tasvirlerdir.

Orhan Kemal’in *Vukuat Var*’ı da her şeyi mubah gören, ahlaki çürüme içindeki tipler açısından dikkate değer bir romandır. Kemal Tahir *Köyün Kamburu*’nda genel olarak menfaatperest, vurdumduymaz köylü tiplerini ortaya koymuştu. Onlar için her yol, her şey mubah idi. *Vukuat Var* da bu açıdan, benzer bir çizgide bir roman olarak, benzer tasvirleri içermektedir. Romanda söz konusu olan alt sınıf, genel olarak tarım işçileri, yanı ırgattır. Orhan Kemal da Kemal Tahir gibi genellikle Marksist ideolojiye yakın bir yazardır. Dolayısıyla “Orhan Kemal’in yapıtları da aynı akımın içinde gelişmiştir” (Uturgauri, 1989: 76). Bu yüzden onun romanları da Toplumcu Gerçekçi

diğer romanlarda olduğu gibi genellikle sınıf çatışmasına, sömürüye, ezen-ezilen ilişkisine vs. dayanır. “Orhan Kemal’in sanat ve edebiyat algısında daima sömüren-sömürülen” (Samsakçı, 2021: 159) sınıfların varlığı öne çıkar. Gürbilek, onu “Kapitalizm denen büyük dönüşümün insanların iç dünyalarında yarattığı şiddetli depremin, imrendirme ve utandırma stratejilerinin gerçekçi anlatıcısı” (2015b: 65) olarak yorumlar. Vefa Taşdelen, onun romanlarının “iş, işçi, ırgat, ağa, patron, emek, sömürü, din, düzen, adalet gibi sosyal, politik, ideolojik içerimleri de olan kavramlarla” (2014: 101) iç içe olduğu inancındadır. Dolayısıyla onun romanları genellikle ideolojik konulara, amaçlara yastır. Bu ideolojik arka plan roman tasvirlerine de yansır.

Vukuat Var; Hanımın Çiftliği üçlemesinin ilk kitabıdır. Roman genel olarak siyasi gücü, kanunu ve dini arkasına alıp alt sınıfı sömürenleri, sınıflar arası çatışmayı, toplumsal adaletsizlik ve eşitsizliğin alt sınıfta oluşturduğu tahribatı, yozlaşmayı, sefaleti, çıkara dayalı ilişkileri, yabancılaşmayı, bireylerin nesneleşmesini, dışsal sömürünün çürüttüğü iç dünyaları, işçilerin kötü şartlarını, din ve namus sömürüsünü, köle ruhluluğu ele alır. Tasvirler de buna göre şekillenir. Fikret Otyam’a mektubunda Orhan Kemal, “Benim yazdıklarım gurbete düşmüş, fabrikalarda çalışan köylüler. Bunlar da yakından tanıdığım insanlar. Hepsine sevgim var elbette. İmkân verilirse ‘ayılık’larından sıyrılıp, bizlerden daha iyi olacaklarına inanıyorum” (1975: 222) demektedir. Ayrıca Mustafa Baydar ile olan söyleşide, Cemşir Ağa’yı bile sevdiğini söyleyen Kemal’e göre “en fena insanlar bile ellerinde olmayan sebeplerden fena olmaktadır” (2015: 171). O, şartların bireyleri fena ve “ayı” kıldığı kanaatindedir.

Romandaki kişilerin büyük bir kısmını, birer “ayı” olarak sunulan ötekiler oluşturur. Bu ötekiler, genellikle bir ahlaki çürümeyle tasvir edilirler. Çoğu gücün karşısında eğilen, güçsüzü ezmeye çalışan Cemşir gibi bütünüyle olumsuz özelliklerde tiplerdir. Yazar onu ilk olarak “besili camız ağırlığıyla” (1979: 195) tasvir eder. Gençlik yılları bütünüyle bir başıboşluk, hovardalık ve ahlaki çürüme içinde tasvir edilir. Yazarın anlatımıyla “Cemşir’e göreyse hava hoştu. Çiçi gittiyse Eftahiya vardı; Eftahiya olmazsa Marika. Marika fazlaca şişmansa Despina, Benli Nigar, ya da paşa kızı Selma! Ama en çok, Şişli, Nişantaşı, Büyükada, Kadıköy’ün güneş görmemiş dilberleriyle düşer kalkardı” (1979: 11). Böyle bir yaşam biçimi içindeki Cemşir’e onlar da sahip oldukları her şeyi vermeye çalışırlar. Yazarın deyişiyle o, “bu yüzden de hemen hemen hiç çalışmazdı. Dünyaya yemek, içmek, sırtüstü yatıp güzel alem yapmak için gelmişti

sanki" (1979: 11). Yazar, onu aynı zamanda oğlancı olarak da ortaya koyar. Çünkü Yanâki Uzunoglu'nu Cemşir'e "Ye beni! (...) ye beni be Cemşirakimu. Vre gördü ben çok güzel delikanlı, ma sen başka be yahu" (1979: 9) derken görürüz. Yazar, ideolojik kaygılarla alt sınıfı her türlü çirkinlik ve yozlaşmayla tasvire konu eder. "Öteki" olarak işlenen Cemşir gibilerde iyi bir yön bulabilmek pek mümkün değildir. İdeolojik bir zeminde yazar; genelleyici, önyargılı yaklaşımlar ile bütün ötekileri aynı kalemle, aynı renklerle yansıtır. Dolayısıyla ortaya tek tip, yalınkat tasvirler çıkar. Aslında bu, biraz da yazarların, kendi ideolojilerinin ne kadar elzem olduğunu ortaya koyma amacından kaynaklanır. Neticede her yazar için kendi ideolojisi aydınlıktır. Aydınlığın karşısında ise kesif bir karanlık vardır. Karanlığın yoğunluğu aydınlığa muhtaçlığın derecesidir. Bu da ister istemez aydınlığın ve karanlığın uç noktalarda olduğu tasvirleri doğurmaktadır. Toolan; anlatıların her zaman politik ve ideolojik yük taşıdığını dile getirir (2001: 206). Bu yük, bir şekilde tasvirlerle yansır.

Vukuat Var'da Cemşir, aynı zamanda çocuklarından geçinen bir asalaktır. Çünkü "çocuklar haftalıklarıyla terli, yorgun gelip de, mavi zarflar içindeki paralarını babalarının etli, kocaman avucuna bırakınca, adam canlanır. Çocuklarının yüzlerine bile bakmadan zarfları yırtar, paraları çabucak sayar" (1979: 14). Yazar onu, kendi kızlarını para karşılığı satabilen biri olarak da tanıtır. Muzaffer bey Yasin Ağa'ya Güllü için "Bul Cemşir'i, aç meseleyi, sıkıştır eline birkaç kuruş (...) O herif kızlarını parayla satar. Para canlısı deyyusun biri" (1979: 124) demektedir. Zaten Cemşir, önceki kızlarını da para karşılığı evlendirmiştir. Yazar onu sürekli uç noktalarda bir ahlaki çürüme içinde tasvir etmeye devam eder. Cemşir, oğlu Hamza ile birlikte iken Berber Reşit, onlara Muzaffer Bey'in yeğeni Ramazan'ın, Güllü'yü istediğini söyleyince ikisi de "Allah be Reşit, Allah be!" (1979: 135) diye sevinirler. Çünkü yazarın tasvirindeki portreleri; paraya, menfaate tapmaya dairdir. Yazar, kızı Güllü'nün evliliği konusunda Cemşir'i "Alt tarafı kızdı bu, nerden baksan bir kız. Onun kadar değilse de gene de çeşitli avradından en az yedi sekiz kızı vardı Cemşir'in. Satardı." (1979: 137) şeklinde düşündürür. Yazarın deyimiyle o, kızlarını sattıktan sonra akıbetlerini merak etmezdi. "Kızları satıp paraları almış, sonra da unutmuştu. Kızlar, zamanla kocalarının nikahı altında oynamışlar, adamlar tekmeyi atınca da art arda genelevlere düşmüşlerdi. Cemşir'in kulağı bile duymamıştı" (1979: 176). Ayrıca Cemşir; Ramazan ve Güllü hakkında çirkin bir planla da tasvir edilir. Berber Reşit'e "İnsan rakı makı alır, kebab mebap (...) Kafayı iyice

buldu mu da ikisini bırak odada" (1979: 180) demektedir. Böylece duyarsız, hissiz, menfaatperest bir baba tiplmesi olarak sunulur. Yazar; kızını, eşlerini, gücünün yettiklerini ezen Cemşir'i; güç, kanun sahiplerinin karşısında korkak bir portrede tasvir eder. Örneğin karısına öldüresiye dayak atan Cemşir'i, yazar "Komserle karşılaşmaktan korkuyor, hatta elinde olmayarak titriyordu. Devlet, hükümet adamlarına karşı pek tabansızdı" (1979: 266) şeklinde sunar. Yine Muzaffer Bey'e de "Ben senin kapının itiyim. Vur öldür istersen. Kanım sana helal" (1979: 393) demektedir.

Vukuat Var'da Cemşir'in oğlu Hamza da aynı çürümenin içinde tasvir edilir. Yazar, adeta babasının oğlu bir tip ortaya koyar. Sadece parası için müdürün karısı ile ilişki içerisinde. Yazar, bu durumu "Kadın en az yirmi, hatta yirmi beş yaş büyüktü ondan (...) Etleri iyice gevşemiş, yüzünün nuru silinmişti ama, hakçası, o işin ustasıydı bir, ikincisi, çok parası vardı" (1979: 136) sözleriyle tasvir eder. Yine yazarın tasvir ettiği şekliyle "Bacısı, Ramazan efendinin karısı olup çiftliğe yerleştikten sonra, Allah'ını şaşıracaktı dünyanın. Altında sekiz silindirli hususi, dost düşmana karşı, al öööööş" (1979: 235) diye hayaller kurmaktadır. Güllü'yü, annesini ezmeye çalışan Hamza, oğlancılığa hizmet eder. Çünkü Hamza ona çok güzel bir kızı hatırlatıyordu (1979: 437). Böylece Hamza, oğlancılığa meze bir yaşam biçimiyle tasvir edilmiş olur. Kısaca ortaya konan Hamza tasviri, Cemşir tasvirinden farksızdır.

Vukuat Var'da ahlaki çürüme içerisinde tasvir edilen diğer bir kişi Berber Reşit'tir. Yazar bu tipi "iki sülüğü hatırlatan kaşları çatılıp da, öfkeli sesi yılan ısılgı gibi fısılınca" (1979: 10) şeklinde hem fiziksel çirkinlik hem iç dünyada bir çürüme ile ortaya koyar. Burada özellikle "sülük" ve "yılan", çağrıştırdıkları olumsuz anlamlarla dikkate değer. Reşit, her durumdan, her olaydan menfaat devşirmeye çalışan biridir. Güllü'nün evliliği için "Hani dayısı da bir razı gelse, soyluluk soysuzluk filan diye tutturmasa... Ulan tadından yenmezdi be! Koskoca Muzaffer beyin yeğenine varmak ne demekti" (1979: 59) düşüncesindedir. Yazarın hep bir aşağılık psikolojisinde tasvire konu ettiği bir tiptir. "Kız kısmı, delikanlının önünde kancıklaşacak, cilve milve yapacak, o da meylinin düştüğünü belli edecekti" (1979: 142) diyecek kadar bireysel ve toplumsal değerleri, eşitliği önemsemeyen bir bireydir. Dolayısıyla ortaya konan Berber Reşit tasviri de Cemşir ve Hamza tipiyle aynı çizgide olumsuz, aşağılayan bir tasvirdir. *Vukuat Var*, iyi denilebilecek pek az kişinin olduğu; ahlaken, zihnen, ruhen çürümüş tiplerin büyük bir yüzdeyi oluşturduğu bir romandır. Romanın; kadınıyla erkeğiyle

bütün ötekilerinin tasvirleri bu çizgidedir. Örneğin romandaki öteki kadınlar; beden, güç, para için her türlü kötülüğe, zorbalığa razı tiplerdir. Güllü'nün kadınlar için “Sizin gibi kadınlara müstahak. İçer, sıçar, her bir haltı karıştırır, ırz namus tanımazlar, kazançlarınızı ellerinizden alırlar, sonra da küçük tanrı” (1979: 220) şeklindeki tespiti aslında romanın erkekleri için de geçerlidir. Çünkü onlar da menfaate tapar tipler olarak tasvir edilirler. Kısaca ortaya çıkan “öteki” tasviri bütünüyle olumsuz, kesif çizgilerdedir. Oysaki Orhan Kemal; Kemal Tahir’i, *Köyün Kamburu*’nun söz konusu olduğu bir tartışmada “Benim memleketimde sadece gavatlar, pezevenkler, deyyuslar mı var?” (Baka, 2023: 54) diye eleştirmektedir.

Köylüyü, alt sınıfı oldukça koyu çizgilerde tasvir eden bir başka roman ise Fakir Baykurt’un *Onuncu Köy*’üdür. Baykurt, *Köşe Bucak Anadolu*’da “hem egemen sınıf sövmeyi sürdürsün; sömürü rahatça devam etsin; istenen budur! Enstitüleri bunun için kapattılar” (2020a: 514) demektedir. Zaten *Onuncu Köy*, sömüren, sömürülen sınıfların çatışması, köy enstitüleri anlayışı üzerine kurulmuş ideolojik bir romandır. Sömürenler, sömürü dolayısıyla; sömürülenler ise sömürüyü içselleştirdikleri için sert bir eleştiriye konu edilirler. Her iki sınıf da bütünüyle tek boyutlu, olumsuz çizgilerde sunulur. Bu iki sınıftan biri olan sömürülenleri, yani köylüyü, yazar, Topal Pehlivan’ın ağzından sidikli yorgan ile tasvir eder. Bu yorgan ecinni tayfasının, şafak söktüğü halde uyanmasınlar diye eşek gibi yatanların üzerine örttüğü yorgandır (Baykurt, 2008: 56). Bu tasvir, Baykurt’un yukarıdaki düşüncesiyle aynı doğrultudadır.

Köy, mekân olarak da bütünüyle karanlıktadır. Örneğin Damalı, ilçenin en uzak köyüdür. Yolu zor, kışları çamurdur. Bir gidip gelmek üç güne patlamaktadır (2008: 3). Damalı’da evler bayırda, üst üste abanmış gibidir. Önleri ak toprak sıvalı, bir katlı, iki katlı evler helasız, hamamsız olup, sokaksız köy bilmece gibi evler ile doludur (2008: 12). Altı çizilen tasvir, Baykurt’un, *Köşe Bucak Anadolu*’da, Sivas yöresine ait bir yerleşim yeri olan Hafik tasvirine benzemektedir. Baykurt, Hafik’i “Söğütler öyle dikiliyor bastıran ayazın altında. Tek tük evler göze çarpıyor. Çoğu dam örtülü, çamur sıvalı evler. Sıvaları dökülmüş. Birkaç tane de kiremitli var. Betonlarını acemi eller dökmüş. Kiremitler eskimiş.” (2020a: 55) sözleriyle tasvir etmektedir. Yine romanda Ortaköy; çamurlu sokaklar, borçlu gibi başını eğmiş, çevresi gübrelikler ile dolu evler, gübreliklerde eşinen tavuklar, cılız köpekler ile tanıtılmaktadır (2008: 173). Yaşarköy ise aslında yaşamayan köydür. Yazar, burayı “Köy orda ama küçücük bir nişanı yok.

Bütün ışıklarını -sanki varmış da- söndürmüş, karanlık pusulara çekilmiş gibi. Köy değil, şeytanın çal kibriti yak dediği” (2008: 210) şeklinde tasvir eder. Devamında yazar “Sokaklar toz toprak içinde Gözleri yaşartan bir gübre kokusu (...) Bütün evlerin kapısı örtük. Issızlık (...) Korkudan oraya büzülmüşe benzeyen köy (...) Dört yanda köstebek yuvasına benzeyen in gibi evler” (2008: 211) diyerek tasviri sürdürür. Yaşarköy’de evler ev, sokaklar sokak değildir. Bir tek ağaç, bakımlı bir bahçe yoktur (2008: 329). Adeta köy kesif bir karanlıktadır. Tasvir, Baykurt’un Anadolu’daki köylere dair “Türk köyü, bugün hâlâ her türlü lafin dışında perişandır (...) insanların yemesi yeme, yatması yatma değildir” (Baydar, 2015: 73) sözleriyle doğru orantılıdır.

Onuncu Köy’de, karanlığa gark olmuş köyde köylü uyanmak, aydınlanmak istemez. Daha önce muhtar olan Topal Pehlivan, geçmişte bütün ormanı yakıp onlara bölüştürdüğünde bir tanesi bile ormanın yakılmasına, nice canlının yok oluşuna itiraz etmemiştir (2008: 42-43). Köylü, muhtarın ağzından ise “Avrupa’nın köylüsüne kıyas tutma bizim köylüyü sen! Bizim köylü, şurda yer, burda sıçar!” (2008: 56) şeklinde tasvir edilir. Romandaki karşılığıyla onlar, o kadar menfaatperest ve tembeldirler ki el ele vermeyi düşünmezler. Çaya bir köprü yapmak, sokakları pislikten arındırmak akıllarından geçmez (2008: 103). Altıparmak Ali de Öğretmene, Ortaköy’ün köylüsü hakkında “senin çocuklara bellettiğin o mağara devrinde yaşıyorlar tam” (2008: 174) demektedir. Hâliyle köylü, yazara göre adeta mağara devrini yaşayan bir köylü olmaktadır. Elbette bu köylü ve onları sömürenler, ideolojik anlamda enstitülerin (öğretmenin) getirmek istediği aydınlığın karşısındadırlar. Bu ideolojik zemin gerekçesiyle yazar, onları hep olumsuz renklerle tuvale aktarmaktadır.

Onuncu Köy’de Yaşarköy’ün köylüsü, hurafelere boğulmuş, her yıl gelen kuşlara, istedikleri gibi gagalayıp yesinler diye, bedenlerinin her uzvunu teslim eden tipler olarak sunulmaktadır. Taylı Memiş, bu durumu “Karı kuz elünü yapıştırıp bekler. Kuşlar havada halka döner (...) Başlarumuza bürer bürer konarlar (...) Düleyen gözümüzü alır, düleyen yüzümüzü, burnumuzu, kulağımızı hatta dülümüzü” (2008: 318) sözleriyle aktarır. Teslimiyetin arkasında kuşların, Allah’ın kuşları olduğuna dair inanç vardır. Köylü imam tarafından buna inandırılmıştır. Ona göre kuşlara teslim olunmazsa daha ağır felaketler gelecektir (2008: 319). Bu kuşlar, bir bakıma onları sömürenlerdir. Sömürünün sebebi ise onların cehaleti ve teslimiyetçiliğidir. Onlar, teslimiyete götüren inanışlar yüzünden sömürüye isteyerek başlarını uzatmaktadırlar.

Ayrıca burada bütünüyle menfi kimlikle çizilen dindar kimlik de dikkate değerdir. Yazar, Yaşarköy ahalisini ayrıca “İşsiz erkekler, cami duvarının dibine oturup ellerine birer çöp alıyor, sabahtan öğleye, öğleden ikindiye, akşama kadar eşiniyor. Konuşmayı, gülmeyi bilmiyorlar” (2008: 321) şeklinde de tasvir eder. Yüzleri delik deşiktir hepsinin (2008: 330). Muhtar onlara “yüzleriniz kalbur gözesine döndü (...) Şehirde pazarda bizi görünce gülüyorlar” (2008: 332) der. Örneklerde görüldüğü gibi yazar, hem sömüröleri hem sömüröye itiraz etmeyenleri oldukça alaycı, aşğılayıcı bir dille tasvir etmektedir. Yazar için ideolojik anlamda iyi karakterler; öğretmen gibi devrimci, aydın, sömüröye itiraz eden ve bu uğurda onuncu köyden de kovulmayı göze alanlardır. Ötekiler ise söz konusu aydınlığın karşısındaki gericilerdir. Bu yüzden onlar bütünüyle menfi çizgilerle çizilir. Ortaya konulan “öteki” tasvirlerine empati değil, bütünüyle antipati hâkimdir. Zaten empati yitimi, genellikle aşırı sempati veya antipatiye yaslı, iki karşıt uçta tasvirleri doğurur. İncelenen bütün romanlar, bu tip tasvir örneklerini içermektedir.

3. 2. 3. Komünistler/Sosyalistler

İdeolojiler çağında ideolojiler arası çatışmalar pek eksik olmaz. Bu noktada İzzetbegoviç’in, çağdaş dünyanın uzun zamandır süregelen ve sonu kestirilemeyen kesif bir ideolojik çatışma içinde bulunduğuna dair tespiti çarpıcıdır (2013: 11). İdeolojik çatışmaların varlığı, karşı kıyıların sürekli birbirini beslemesinde ciddi bir etkindir. Bu yüzden hemen bütün ideolojilerde karşıtlıklar, az veya çok var olagelmıştır. Türkiye’de benzer bir durum ve ortamdan söz edilebilir. Örneğin Cumhuriyet sonrasında Komünist anlayış, ulus devlete ve toprak bütünlüğüne yönelik bir tehdit olarak görülür. 1930’lu yıllarda Kemalistlerin; komünizm ve sosyalizmi gün geçtikçe kendi ulusçuluklarına bir meydan okuma olarak algıladıkları (Ahmad, 1995: 91) görülür. Feroz Ahmad, dönem içerisinde her türlü muhalefetin komünizm olarak damgalandığını ve şiddetle cezalandırıldığını dillendirir (1995: 142). Ersanlı’ya göre dinci, liberal ve sosyalist yaklaşımlar, önceleri pragmatik devrimci daha sonra otoriter devletçi yönetim kadrosu tarafından eritilmek istenir (2003: 106). Elbette ideolojik karşı oluşların edebî alana da önemli yansımaları olur. Bu; İslamcılar, Ulusalcılar, Kemalistler ile Marksistler üzerinden rahatlıkla örneklendirilebilir. Örneğin Marksist düşünce ile İslamcı düşüncenin kendi karşı kıyılarına bakışı genellikle olumsuzdur. Bu olumsuzluk onların edebiyatlarına da yansır. Bu noktada Toplumcu Gerçekçi romanda ortaya konan dindarların, genellikle olumsuz dindar tipler oluşu dikkate değerdir. Elbette dinin,

olumsuz örnekler üzerinden anlatımı, özellikle İslamcı camiada tepkiyle, antipatiyle karşılanır. Bu da İslamcı edebiyata ciddi oranda yansır. Ayrıca laik Kemalist kesim ile İslamcı kesim arasında benzer bir durumdan bahsedilebilir. İki kesimin edebiyatı arasında da bir keskinleşmenin varlığından söz edilebilir.

Özellikle ideolojik zemine yaslı edebiyatta radikal laik Kemalist bakışın, Marksist bakışın dindara bakışı çoğunlukla olumsuz ve ötekileştiricidir. Gerek bu bakış, gerek ortam, gerekse diğer etkenler, hem farklı kesimler arasında hem İslamcı kesimde bir keskinleşmeye sebep olur. Söz konusu keskinleşme İslamcı cenahın romanlarına ve romanlardaki tasvirlerle de yansır. Laik veya komünist tipler olabildiğince şeytani özelliklerle tasvir edilir. Bu da iki uç noktada karşıt tonlarda tipler ortaya çıkarır. Şule Yüksel'in *Huzur Sokağı*, komünist tiplerin şeytani, oldukça kirli bir zihniyet ve niyetle çizildiği bir romandır. Romandaki ötekilerin ciddi bir kısmı komünist öğretmenlerden oluşur. Örneğin bir okul için yazar "Öğretmenlerin ekserisi solcu veya dinsizdi" (2012: 110) der. Yazar solculuğu ve komünizmi dinsizlikle eşleştirir. Elbette bunda Şule Yüksel'in karşıt kesimlerle yaşadıkları önemli bir etkidir. Çünkü *Yeni İstiklal* gazetesinde yazdığı yazılardan ötürü kendisine sürekli davalar açılan bir Şenler (Beşinci, 2017: 64) söz konusudur. Davalar, onun öteki kesimlere bakışını ister istemez etkiler. Ayrıca Şenler, özellikle Komünizme/Sosyalizme karşı oluşunu yazılarına da taşır. Ona göre "sol hareketler, komünist ve sosyalist faaliyetler, vatan ve milleti tehlike içine düşüren akımlardır" (Beşinci, 2017: 110). Kısaca onun karşı kesimlerle yaşadıkları, onlara ideolojik bakışı, romandaki tasvir üzerinde etkilidir.

Huzur Sokağı'nda karşıt görüşlü öğretmenlerden biri Feyza'nın kızı Hilal'in eğitim gördüğü okulda çalışmaktadır. Yazar, onu "Öğretmen hanım, Stalin Rusya'sında tatbik edilen metodu andıran soru ve hareketleriyle çocukların zihinlerini bir anda allak bullak etmeyi yarı yarıya başarmış sayılırdı" (2012: 273) şeklinde tasvir etmektedir. Aynı öğretmen, öğrencilere "Mesela Allah fikri... Siz istikbalin aydın kafalı kişileri olacaksınız... Bunun için bazı köhne fikirleri kafanızdan atmanız lazım" (2012: 273) demektedir. Yazarın tasvirinde, onun oturduğu zemin din düşmanlığıdır. Öğretmen, öğrencilerin düşünce dünyasından, duygularına, kıyafetlerine kadar her şeye karışan salt bir kötülük figürüdür. Onun öğrencilere kıyafet dayatmasını yazar, onun sözleriyle "23 Nisan'da sınıfımız, Vatan Caddesindeki büyük törene katılacak (...) Erkeklerin kıyafeti gri kısa pantolon, lacivert ceket, kızların ise gri kısa etek lacivert ceket" (2012: 277)

şeklinde yansıtır. Yazar, roman boyunca tesettürü ben/biz tarafı üzerinde, mini eteği ise ötekiler üzerinde sergilemektedir. Öğretmen de mini etekle anılan bir öteki, bir kötülük nesnesi olarak sunulmaktadır. O, sürekli Hilal'e ve diğer öğrencilere psikolojik baskı uygular. Bundan bunalan Hilal, yataklara düşer, ateşi birkaç gün kırlarda seyrederek. Sonuçta Hilal, onun yüzünden okuldan ayrılmak zorunda kalır.

Huzur Sokağı'nda Hilal'in gittiği yeni okulun ana figürü ise Ayten öğretmendir. Okulda namaz kılındığına dair haber onu çileden çıkarır. “Durumu haber alan okul idaresi şiddetli bir yasakla okulda namaz kılınmasına mani” olur (2012: 297). Ayten öğretmen, burada asıl pay sahibi olarak tasvir edilir. Yazar, “Okulda aşırı kısalıktaki mini eteği, aşırı makyajı ve aşırı laubali, hafif hareketleri ile dikkati çeken yılan gibi soğuk bakışlı Ayten isimli sarışın bir kadın öğretmen vardı” (Şenler, 2012: 297) diyerek onu tasvir eder. Toplumcu Gerçekçi romanda sarık, sakal, çarşaf gibi unsurlar, ideolojik anlamların yüklendiği birer “öteki” sembolü iken; *Huzur Sokağı*'nda mini etek, makyaj gibi unsurlar aynı işlevi görmekte, bunlara bir “öteki” kimlik kodlanmaktadır. “Bu sembollerin yaptığı, çarpıtma ve yanlış bilinç oluşturmaktan ibaret değildir: biçimlendirirler, tasdik ederler, ikna ederler” (Moretti, 2005: 132). Elbette bu hem ben/bize hem ötekilere hem de okura yöneliktir. Yazar da salt kötüler tarafına yerleştirdiği bireylerde sembollere başvurmaktadır.

Yazar açısından ötekiler, her yönüyle ahlaki çürüme içindeki değer yoksunu bireylerdir. O, başka bir yerde Ayten öğretmeni namaz kılan öğrencilere “Sizi alçaklar! Sizi namussuzlar!” (2012: 299) derken tasvir eder. Ayrıca öğretmeni; Hilal'i evire çevire döverken de tasvire konu eder (2012: 300). Öğretmen, bununla yetinmez. Başak adlı öğrencinin üzerine atılır. Yazar, bu sahneyi öğrencinin diliyle “Yırtıcı bir aslan gibi üzerime atıldı (...) ‘Kimden öğrendin bu paçavrayı başına bağlamayı (...)’ diyerek kafama, gözüme, belime nereme gelirse şiddetli şekilde vurdukça vuruyordu... Örgülü iki saçımı kavrayıp (...) başımı duvarlara vuruyordu” (2012: 330) şeklinde yansıtmaktadır. Yazar, onu kötülüğün, vahşetin doruklarında tasvir etmeye devam eder. Onu Hilal ile olan bir sahnede ise “Ayten öğretmen iki eliyle Hilâl'in yakasına yapışmış, zincire vurulacak bir delinin azgınlığı içinde küçük kızın başını, bahçe duvarın eğri ve çıkıntılı taşlarına kıyasıya vuruyor, vuruyordu” (2012: 373) tarzı bir tasvire konu eder. Tasvire konu olan okul, bir okuldan ziyade bir işkence kampına benzetilmektedir. Çünkü nasıl ki dindarlar, Toplumcu Gerçekçi romancılar için öteki idilerse; Şule Yüksel için de

ideolojik anlamda solcular, komünistler ötekidirler. Dolayısıyla iki cenahın da tasvirleri oldukça uç noktalarda, salt negatif özelliklerle şekillenen tasvirlerdir.

Huzur Sokağı'nda okul müdürü yazar tarafından hem sol kimlikle, hem Atatürkçü bir kimlikle tasvir edilir. O, bir din düşmanıdır. Hilal hakkında Feyza'ya "Doğrusu güzel bir isim. Fakat bayrağımızdaki hilâl ne kadar aydınlıksa kızınız Hilâl'in o derece karanlık bir iç âlemi var" (2012: 304) der. Yine müdür, "Hanımefendi, unutmayın ki Atatürk Türkiye'sinde yaşıyoruz" (2012: 306) diye ekler. Dolayısıyla yazarın tasvir sahnelerinde Atatürkçüler de ötekiler olarak yer alırlar. Romanda, söz konusu öğretmen ve idarecilerin hepsinin "Eğitim Enstitüleri" mezunu olduklarına dair vurgu dikkate değerdir. Çünkü bu enstitüler, sağ/muhafazakar cenahta genellikle sol ile, komünizm ile anılmış, "enstitüler ve köycülük muhalefetin yuvası sayılmıştır" (Oktay, 2003: 379). Dolayısıyla enstitü mezunlarının, öğrencilere ve Feyza'ya olan tutumları aslında ideolojiktir. Yazar; okul müdürünü "ağzından köpükler saçarcasına" herkesin içinde Feyza'ya gerici, eşek, vatan haini, orospu gibi ağır hakaretleri ederken de tasvir eder (2012: 369). Hâliyle romanda komünist ötekiler kötülükte sınır tanımazlar.

İdeolojik tutumlar devreye girdiğinde önyargılar, genellemeler, tek kıyıdan bakışlar devreye girdiği için hem ben/biz hem ötekiler tek boyutlu, yanlı, antipati-sempati karşıtlığında uç tasvirlerle konu olmaktadır. Bir tarafın meleği diğer taraf için rahatlıkla şeytan olabilmektedir. Hilal'in okulundaki iki veli buna uygun karakterlerdir. Onların da komünist oldukları vurgulanır. Yazar onları "bunların biri, saçlarını sık sık değişik renklerde boyatan, göz alıcı makyajıyla etrafın dikkatini çeken mini etekli genç bir kadın, diğeri ise ağzından pipoyu hiç eksik etmeyen dazlak kafalı 40 yaşlarında bir erkekti... Her ikisinin de Feyzâ'ya bakışları, sırtına şiş yemiş, kırmızı görmüş boğanın bakışından farksızdı" (2012: 324) şeklinde tanıtır. Boğa burada bir saldırganlık simgesidir. Romanda ötekiler içi ve dış olarak bütünüyle menfi özellikler üzerinden tasvir edilirler. Bu da ideolojik romanlarda çokça görülen bir tasvir tarzıdır. Kötüler hem fiziksel olarak hem zihnen, ahlaken, kişilik olarak çirkinliklerle sunulur. Sonuçta ideolojik tutumlarda amaç genellikle karşı karşı kıyıdağlarken ne kadar kötü olduklarını da ortaya koymaktır. Dolayısıyla bu tutumla beraber yalınkat, stereotip, kart tipleri öne çıkaran önyargılı, genelleyici tasvirler ortaya çıkar.

Yeni Şafak'ta Emeti Saruhan ile olan söyleşide Hekimoğlu İsmail, "kapitalizm ve sosyalizm bizim için yasak bölgedir" (Yüz yüze mülakat, 22.05.2011) der. Dolayısıyla

sosyalizm, komünizm onun için bütünüyle öteki ideolojilerdir. *Minyeli Abdullah* da komünist “ötekiler” açısından dikkate değer bir romandır. Bunlardan biri Abdullah’ın öğretmenidir. Yazar onu “Dersin muallimi bir kadındı. 40 yaşlarında olmasına rağmen henüz evlenmemişti. Abdullah'a karşı da bambaşka hisler besliyordu.” (İsmail, 2002: 7) şeklinde bir iç ve dış dünya ile tasvir eder. Devamında onun için “bir elini yüzüne koyarak kürsüye dayandı, bir kadının kocası için muhafaza etmesi gereken halleri, hareketleriyle Abdullah'a ifşa etti” (2002: 7) sözlerini kullanır. Görüldüğü gibi öğretmen yani bir komünist, ahlaki bir yozlaşmışlık üzerinden tasvire konu edilmektedir. Üstelik öğretmen bunu ortaokuldaki bir öğrenciye yapmaktadır. Yazara göre öğretmen “Hayata ehemmiyet vermeyen bir tip olmakla beraber, zevkten başka bir şey tanımazdı. Derslerinde Bedir Muharebesini, Vaterlo gibi anlatırdı” (2002: 9). Seyyid Kutub, komünist düzen için “Bu düzene göre temel insan ihtiyaçları sadece hayvanlar için de söz konusu olan ihtiyaçlardır. Bunlar da yemek içmek giyim, mesken ve cinsi arzuyu tatmindir!” (1980: 60) tespitinde bulunur. Necip Fazıl ise aynı ideolojiyi “Budanmış ve hayvanî içgüdülere indirilmiş bir insan kafası ve ablak bir dünya” (Kısakürek, 2022: 65) olarak tanıtır. Romanda tasvir edilen öğretmen, bu tespitlerde dile getirilen düşüncenin örnekliği gibidir. Ayrıca öğretmen, *Huzur Sokağı*’nın komünist öğretmenleri gibi dindar öğrencilere her türlü şiddeti uygulayabilecek bir tip olarak da tasvir edilir. Yazar bunu “üniformalı subay gibi Abdullah’ı iki eliyle tokatladı. Hem bir şeyler söylüyor, ağzından tükürükler saçıyor, hem de vuruyor, vuruyordu” (2002: 9) şeklinde ortaya koyar. Görüldüğü gibi ideolojik zemin her ideolojide benzer tasvirleri doğurmaktadır. *Huzur Sokağı* ve *Minyeli Abdullah*’ta bu rahatlıkla gözlenebilmektedir. Ortaya çıkan “öteki” tipler, salt birer kötülük figürü olarak ortaya konmuş ve tasvirler buna yaslı olarak gerçekleşmiştir. Tasvirlerde ara renklere nerdeyse hiç yer verilmemiştir.

3. 2. 4. Kültürel Yozlaşma ve Kimlik Çatışması Bağlamında Ötekiler

Batılılaşma, yanlış Batılılaşma, bunların sonucu olduğuna inanılan kültürel yozlaşma, kimlik çatışması gibi konular Tanzimat’tan itibaren Türk romanının başat konuları olmuştur. Özellikle buna eleştirel bakan yazarlarda Batılılaşma; ruhtan, manadan, gelenekten, kültürden uzaklaşma, bir yozlaşma olarak yorumlanmıştır. Peyami Safa, bu konuyu işleyen yazarlar arasında önemli bir konumdadır. Onda Batılılaşma, Doğu’dan uzaklaşmadır. Çünkü Safa için Doğu ruh, mana vb. unsurlar iken Batı maddedir. Beşir Ayvazoğlu, Safa ile ilgili olarak “ilk gençliğinde, fikirleri henüz

tam şekillenmemiş bir "garpçı" olarak o da Şişli, Harbiye, Teşvikiye ve Beyoğlu gibi semtlerde yaşanan modern hayatın cazibesine kapılmış" (1998: 71) tespitinde bulunur. Doğu ve Batı'ya dair tespitlerinde muhtemelen onun bu gençlik yılları etkilidir. Onun "Avrupalı, gemisinin makine dairesinde tabiatı rametmeğe çalışan bir çarkçı ustası ise, Asyalı, kaptan köprüsünde feza ile yıldızlar, sular ve rüzgârlarla konuşan tabiatın büyük cevherlerini istintak eden hayalperver bir süvaridir" (Aktaran Ayvazoğlu, 2000: 197) sözlerinde de bir ruh-madde, Doğu-Batı kıyası dikkati çekmektedir. Safa'ya göre Doğu'dan Batı'ya doğru gittikçe her şey katlaşıyor, ruhanîden cismanîye doğru gidiyor (Aktaran Ayvazoğlu, 2000: 199). Bu; Safa açısından ruhu, manayı yitirşi; insanı bedeninin, maddenin, süfli arzuların insanına dönüştüren yozlaşmayı, çürümeyi beraberinde getiriyor. Safa, yabancı ve gizli telkinlerden gelen, yozlaşmayı ve çürümüşlüğü beraberinde getiren düşünceler için "işporta fikirler" tanımını kullanır. O, saf gençleri ve ilerilik manyağı ihtiyar züppeleri avlamak için kullanılan bu bayat yemlerden nefret ettiğini dile getirir (2017: 104).

Doğu-Batı çatışmasına yaşlı olan *Sözde Kızlar*, ideolojik anlamda yozlaşmayı, çürümeyi ele alan bir romandır. Çatışma kişilerden, mekânlara ve sembollere kadar bütün unsurların tasvirine yansır. Ben/biz tarafına ait bütün unsurlar açık çizgiler, ötekilere ait unsurlar ise salt koyu çizgiler üzerinden tasvir edilir. Romanın ötekileri Batılaşmayı yanlış anlamış, yozlaşmış, çürümüş; ruhtan, manadan, gelenekten, vatan sevgisinden uzak düşmüş bireylerdir. Bunlar genel anlamda bedeninin, maddenin, arzuların, eğlencenin bireyleridirler. Nadir Bey, onlara "Haberiniz var mı? Yunanlılar Bursa mıntıkasında taarruza geçtiler" (Safa, 2000: 51) dediğinde bu, onların umurunda olmaz. Buna Nevin, "Öyle ya nedir bu: Harp, taarruz, ağır topçu bilmem nesi? Biz erkânıharp değiliz ya... Bunları halletmek bize mi düşer?" (2000: 52) şeklinde cevap verir. Yazar, eser boyunca onları, millî ve manevi değerlerden uzak bir kitle olarak salt karanlık çizgilerle tasvire konu eder. Belma, hasta yatağında, Mebrure'ye "Böcekli, kurtlu, yılanlı bir dereye düşüyorsun" (2000: 154) der. Bu, aslında Belma'nın dilinden onların ortamlarının, yaşam biçimlerinin, değer dünyalarının tasviridir. Ayrıca Belma'nın "ah Mebrure, benim felâketime habersiz koşan binlerce Müslüman kızına bu karanlık odadan haykırabilsem" (2000: 156) sözleri de bir felaket ortamını, Müslüman kızları karanlığa çeken bir ortamı, anlayışı, zihniyeti tasvir etmektedir. Çünkü bu ortam Batı'nın; materyalizmin, bedeninin, fiziksel arzuların ortamıdır. Safa da *Sosyalizm*,

Marksizm, Komünizm'de materyalizme karşı oluşunu açıkça ortaya koyar (Safa, 2017). Yazar için ötekiler, anılan unsurların ve ortamın bireyleridir. Yine Belma'nın dilinden onlar "Behiç... müthiş... müthiş adamdır: Yalancı... kalpsiz... hain... menfaatperest... zevkine düşkün bir... bir adam... berbat bir adam... Mebrure... ona... ötekilere... çünkü ötekiler de öyledir: Nevin de... Nazmiye de... benim gibi hastadırlar. Hep fena adamlar, hep ahlâksızlar..." (2000: 171) sözleriyle tasvir edilirler.

Batılaşmış bu zihinlerin yaşam biçimleri bütünüyle bir çürüme içindedir. Zaten Belma'nın öldüğü gece de hepsi toplanmış, şarap içmekte, âlem yapmaktadırlar. Nizamettin Bey "Madam, mösyö... silvuple... bir şey arz etmek istiyorum (...) Yeni salon oyunu öğrendim, pek nefis bir şey, lütfen dikkat ediniz, bizi çok eğlendirecek" (2000: 180) demektedir. Özellikle Batılaşmayı ele alan romanlarda ötekileri; ağızlarında mösyö, madam gibi yabancı sözcüklerle tasvir etmek, Türk romanında yaygın bir tasvir tarzıdır. Nizamettin Bey'in dile getirdiği oyunda ise biri ebe olacak, bir kişi onun önüne gelecek "meselâ kısık bir nefesle, birkaç kelime söyleyecek, eğer ebe bunu keşfederse kurtulacak ve yerine öteki geçecek, keşfedemezse, önünde duranın vücudunu yoklamaya da salâhiyeti olacak"tır (2000: 180). Belma'nın ölüm haberinin aldıklarında bir kısmı kahkahalara devam etmektedir (2000: 185). Ölüm karşısında bile ebe oyununa devam ederler. Yazar, onları bu tarz bir hissiyat, vicdan ve ahlak yoksunluğuyla tasvir eder. Zaten Nadir, Mebrure ve Fahri bir arada iken Fahri "Berbat, berbat bir aile bu, dostlar, tahminimden daha berbat, pek düşkün, pek sefil bir aile bu... Hele o Behiç, hele o Behiç?" (2000: 186) der. Dönüp yüzlerine "Siz benden değilsiniz, Türk ve Müslüman cemiyetinden değilsiniz, bu memlekete, izini belli etmeyen kör yılanlar gibi sokulmuşsunuz" (2000: 186) demek istemektedir. Dolayısıyla tasvirin zeminindeki ideoloji de ortaya çıkmış olmaktadır. Batılılaşma; bireyleri Türk ve Müslüman cemiyetinden uzaklaştırmakta, yozlaştırmakta ve çürütmektedir. "Siz bizden değilsiniz" denilen ötekileri yazar, birer stereotip olarak hep bu yozlaşma ve çürüme ile, Türk ve Müslüman Cemiyetinden uzaklaşma, bunlara yabancılaşıma ile tasvir eder.

Sözde Kızlar'da batılılaşmış, zihnen ve ahlaken çürümüş, hissiyatsız, merhametsiz bir Züppe olarak tasvir edilen Behiç, kötülerin/ötekilerin ana kişisi olarak kurgulanmıştır. Nadir, ona "Sana ne? Sen yemeğini ye! Mukabil taarruz nedir anlar mısın" (2000: 104) diye çıkışır. İçinde bulunduğu süfli yaşam onu memleket meselelerinden bütünüyle uzaklaştırmış, yozlaştırmış, değer nedir anlamaz kılmıştır.

Zaten Behiç için Anadolu; “Rumeli, Anadolu, taşra; muhacir sözleri İstanbulluların sinirine dokunurdu, o insanlarda her zaman bir yabancılık, uzaklık, eksiklik tevehhüm edilirdi, hele kibar âlemlerinde bir taşralı adam, Sahray-ı Kebir’in yarı beline kadar vahşi hayvan postu giyen zencileri gibi tiksindirici tesir bırakırdı” (2000: 118) düşüncesine uygun bir Anadolu’dur. O, Anadolu’ya ve Anadolu insanına yabancıdır. Mevrure’ye göre “söz söyleyişi, yürüyüşü, bakışı, bütün halleri o hallerdi, fakat züppe ismi verilen gülünç Türk genci bu değildi (...) Bu genç adam, bir karikatür, gülünç bir insan değil, belki şaşkın ve tehlikeli zekâsıyla korkunç ve zararlı bir mahlûktu” (2000: 63). O, kimi saf, iyi niyetli züppelerden değildir. Behiç, tehlikelidir.

Behiç’in içinde bulunduğu ortam dil dâhil her şeyiyle topluma yabancıdır. “Ayol... Dün Siyret’le bir el poker yapmışsınız, kaybetmişsin, ‘Behiç’le sana bir kutu maron glâse gönderirim’ demişsin. Siyret bana kulüpte: ‘Hani moran glâse?’ dedi, aldırmadım. Fakat keşke benim de kumarbazlara borcum bir kutu maron glâse olsa” (2000: 18) diyalogu bunu göstermektedir. Başka bir yerde Behiç “Tuhaf şey monşer... Ben bu işe şaştım” (s. 95) sözlerini kullanır. Dikkat edilirse bu dil, bir yabancılaşma unsuru olarak kullanılmaktadır. O, yabancı sözcükleri sıkça kullanır. Onun hayatını yazar, hep kulüpler, eğlenceler, kumar vb. unsurlarla iç içe tasvir eder. O, Peyami Safa’nın, bir yazısında “Kendini hayvandan sanan (...) insanın kıymet idealleri faydadan, keyiften ve rahattan başka bir şey olamazdı” (2012: 68) düşüncesiyle ortaya koyduğu insan tiplemesinin bir örneğidir adeta. Nevin ona “Kumarbaz çapkın!” (2000: 20) diye takılmaktadır. Behiç, Mevrure hakkında kendi kendine “Geçenlerde Güzide’ye bu oyunu oynamıştım. İnsan lüzum gördükçe vücudunun ötesini berisini kadınlara ovdurmalı!” (2000: 34) şeklinde düşünmektedir. Belma ise ona ve Siyret’e “Erkek değil misiniz... Alçak zevklisiniz vesselâm” dediğinde iki erkek, kahkahalar ile gülüşürler (2000: 44). Dikkat edilirse yazar onları her türlü söz ve eylemleriyle salt birer kötülük, vurdumduymazlık nesnesi olarak tasvire konu etmektedir.

Sözde Kızlar’ın diğer bir bölümünde Behiç; Siyret’e, Mevrure hakkında “Bu gece bir taarruz daha yapacağım. Şimdi odasına gidip bir kitap bırakacağım, gece, herkes yattıktan sonra: ‘Kitabımı burada unutmuşum?’ diye odasına gireceğim. Bir kere daha saldıracam.” (2000: 46) der. Saldırma dediği şüphesiz ki gerekirse zorlamaya dayalı fiziksel ilişkidir. Zaten yazar, Behiç’i, bir kadını elde etmek için her yolu mubah gören tipleme olarak ortaya koymaktadır. Belma, bunu “Behiç’in söyledikleri de yalan, hep

yalan, daima yalan... Beni böyle, hırpalanmış bir mendil gibi lekeleyerek ortaya attı, bin vaatten, bin hileden, dalavereden sonra” (2000: 49) diye anlatmaktadır. Yine Belma, ona “Biliyorum, sen bütün kızları, kadınları bir el ilânı gibi okuyor, buruşturup atıyorsun!” (2000: 59) demektedir. Aslında tek başına bu cümle bile tasvir anlamında ona dair çok şey söylemektedir. Zaten Behiç “her erkeğin bir metrese ihtiyacı vardır” (2000: 60) tarzı, kirli niyetlerine alt yapı oluşturan bir hayat felsefesine de sahiptir. Çünkü Behiç, “erkekler, kadınlardan fazla maymun iştahlıdırlar, eğer kadın âlemlerinden fazla yorulmamış iseler, evlendikten sonra da gözleri dışarıda kalır. Zevcelerine ihanet etmeye daha müsait olurlar. Halbuki kadından yorulmuş bir erkek, yalnız zevcesine merbut kalır, yalnız onu sever” (2000: 98) düşüncesiyle Mebrure’yi iknaya çalışmaktadır. Mebrure’yi elde etme amacıyla kurduğu planın başarıya doğru gidişi karşısında Nevin’e “Parlakça bir ziyafet... Birkaç hediye. Bir iki otomobil gezmesi daha... Mesele bitmiştir...” (2000: 133) der. Burada ziyafet ifadesi oldukça dikkate değerdir. Nevin ise buna karşın sinsi sinsi gülümsemektedir.

Safa’nın, fikir yazılarının birinde, “Bugünün insanı (...) hayvanca faydaların ve rahatlıkların peşinde, kendini tepe aşağı gören bir şaşkındır” (2012: 83) düşüncesiyle ortaya koyduğu insan tiplemesine uyan Behiç, kirli ilişkilerinin birinde Belma’yı gebe bırakır. Belma bu durumu, “Kâfir mahlûk sert parmaklarını karnımda gezdirerek hınzırca güldü: ‘Burada mı çocuk? Sıkıvereyim, gitsin’ dedi.” (2000: 159) sözleriyle dile getirir. Çocuk frengili olarak doğar, çünkü Behiç frengilidir (2000: 161-162) ama Behiç bunu gizler. Belma, devamla “babası, çocuğunun her ağlayışında bağırıyor: ‘Bu musibet yaşamamalı, istemiyorum, zorla değil a... Yaşamamalı...’ Nefretle titriyordum.” (2000: 163) der. Bir gün Belma’ya “Gündüzden ben yerini hazırladım: Bir küçük çukur... Üstüne toprağı atınca, iki dakikada boğulur gider, onun canından ne olacak?” (2000: 165) diye planını açar. Bebeği diri diri toprağa gömer, öldürür (2000: 166). Yazar; burada Behiç ile, o yaşam biçimiyle olmak, diri diri toprağa girmektir, mesajını vermektedir. O yaşam biçimi ise Batılılaşmanın getirdiği yozlaşmış bir yaşam biçimidir. Fahri, Behiç için “Çocuğunu, metresini öldüren bir katil, hâlâ elektrikler ve süsler içinde, bir genç kadının cenazesine basarak bize gülüyor, bizi küçük düşürebiliyor, şarap kokan frengili nefesini yüzümüze üfleyerek bizi istihfaf, bizi tahkir ediyor; sonra yüksek muhitlerde itibar görüyor” (2000: 187) diyerek ona dair tespitini dile getirir. Dolayısıyla yazar Doğu’dan, ruhtan uzaklaşmanın getirdiği çürümeyi anlatmak için

Behiç gibi bir kart karakter kurgulamıştır. O, Batı'dır, maddedir, caniliktir, hayvanî iştiaqlardır. Zaten yazarın ideolojisinde de Doğu ve Batı'nın oturduğu zeminler böyle bir karşıtlıktadır. Ruhsuz, manasız bir beden ise olsa olsa Behiç olacaktır.

Peyami Safa, Siyret'i Behiç ile aynı çizgide tasvire konu eder. O da "Monşer, sana bir şey söyleyeyim mi, artık çay davetlerinden, aniverselerden, parti döplezirlerden bıktım" (2000: 37) şeklinde bir dille tasvir edilir. Ayrıca Siyret, ilişkilerinde her yaştan kadınlarla birliktedir (2000: 41). Onun için bir kadının başkasının eşi, annesi vs. olması fark etmemektedir. Örneğin hem Naciye Hanım hem de onun kızıyla birliktedir. Naciye Hanım'ın kendi kızı için nikâh isteği karşısında ise yazarın anlatımıyla "Siyret'le Behiç bakiştılar. İkisi de gülümsüyordu" (2000: 94). Böyle bir durum karşısında yazar Siyret'i "hiç cevap vermiyor, sigarasının dumanlarını ağzında hapsederek muntazam halkalar yapmağa uğraşıyor, kayıtsız görünüyordu" (2000: 94) şeklinde bir hissizlik ve duyarsızlıkla tasvir eder. Başka bir yerde ise yazar onu "Behiç gerilen sinirlerinin bir hamlesiyle bir kahkaha attı (...) Siyret de karanlıkta parlayan beyaz dişleriyle gülüyordu" (2000: 96) tutumuyla ortaya koyar. Yazar, Siyret'i başka bir sahnede "Ne derse desin. Ben pratik bir adamım, masallardan korkmam. Dahası var... düğünden bir ay sonra da Güzide'yi boşayacağım. İşte bu: Kısa, hattâ biraz da eğlenceli bir sergüzeşt" (2000: 97) sözleriyle yansıtır. Onun için kadın sadece bir eğlence aracıdır. Devamında yazar onu "Nevin'i kucakladı, göğsünde sıktı, saçlarından başlayarak bu sıcak kadın başının her tarafını öptü, öptü" (2000: 97) şeklinde bir sahne ile tasvir eder. Üstelik Nevin, onun diğer kadınlarla ilişkilerini bilmektedir.

Sözde Kızlar'da Peyami Safa'nın Salih'e dair tasvirleri de Siyret ve Behiç tasvirlerinden farksızdır. Örneğin Naciye Hanım için "Ben yaşlı kadınları tercih ediyorum. Hediye istemezler, mükemmel bir kıyafet aramazlar, sitem etmezler, fazla kıskanmazlar, cefaya katlanırlar (...) Naciye Hanım bu bapta enfes bir numunedir" (2000: 42) demektedir. Ayrıca Nazmiye Hanım'a "Bu gece, herkes yattıktan sonra yine burada buluşalım, cicim olmaz mı? (...) Ben seni yemem ki gözüm, yesem bile vücudunun bir tarafını yerim, lüzumlu taraflarını yine sana bırakırım" (2000: 45) der. Aynı Salih Mebrure için ise "körpe mal" (2000: 45) tabirini kullanır. Görüldüğü gibi yazar *Sözde Kızlar*'da, ideolojik bir zeminde ruh-madde, Doğu-Batı karşıtlığını ortaya koymak için ötekileri oldukça aşağı, itici, çirkin bir yaşam biçimi, zihinsel anlayış ile tasvir etmektedir. Onlarda iyi bir noktaya rastlanmamaktadır. Dolayısıyla ötekilere dair

tamamen siyaha yaslı tasvirler ortaya çıkmıştır. Bu, Safa'nın Doğu ve Batı'ya dair düşünceleriyle örtüşmektedir. Ayrıca Safa, otoriter bir yazar tutumuyla iyiyi de kötüyü de işaretleyerek okuyucunun önüne koymaktadır.

Huzur Sokağı'nda Şule Yüksel Şenler, Batılılaşmaya, Sol/Marksist düşünceye, materyalizme kapılmanın; dolayısıyla İslam'dan uzaklaşmanın getirdiği yozlaşmayı, çürümeyi, kimlikler arası çatışmayı anlatmaya çalışmaktadır. Peyami Safa'da bakılan merkez nokta Doğu iken, Şenler'de bu, İslamcılıktır. Yazara göre İslam'dan uzaklaşma, İslam ahlak ve yaşayışının topyekûn iflas ettiği bir cemiyeti, bireyleri doğurmaktadır. Şenler'e göre maneviyatına uzak düşen insan maddenin esiri olmakta; ruhsal yoksunluk ve manevi boşluk içine düşmektedir (Beşinci, 2017: 110). Yazarın, huzur dolu sokağı “İslâm ahlâk ve yaşayışının topyekûn iflâs ettiği şu bozuk cemiyet içinde bu sokak” (Şenler, 2012: 6) diye tasviri bu noktada dikkate değerdir. İdeolojik yaklaşım, beraberinde sokağın içi ve dışı karşıtlığını getirmektedir. Merkez olan sokağın içindekiler meleklik, dışındakiler ise salt şeytanlıkla tasvire konu edilmektedir.

Yazar, romanın daha ilk sayfalarında sokağın dışındaki öteki cemiyeti “âdeta yılların tahribatı ile aslî veçhesini kaybetmiş, maddeci ve materyalist insanların hırs ve ihtirasları üzerine inşa edilmiş” (2012: 5) bir cemiyet olarak ortaya koyar. Yazara göre bu “dejenere cemiyet (...) bugünkü müflis cemiyet (...) Akif'in ‘Medeniyet dediğin tek dişi kalmış canavar’ diye bahsettiği” (2012: 30) cemiyettir. Yazar, sokağın üyelerinden biri olan Seval için “Böyle bir kızı böyle bir şehirde bulmak için bugün Diyojen gibi elinde lamba, şehri dolaşmak lazım” (2012: 96). Dolayısıyla sokağın dışındaki her yeri yazar, iyiyi bulabilmenin imkansızına yakın olduğu dejenere bir cemiyet olarak görmektedir. Bilal de “Bu günün gençleri, çabuk iş gören bir makine gibi yetişiyorlar (...) Çocuklarımıza başka türlü bir terbiye verelim. Yoksa talimli köpeklerden farkları kalmayacak” (2012: 31) diyerek manevi dünyadan uzak bir nesli tasvir etmektedir. Aslında burada da bir ruh-madde (makine) karşıtlığı ortaya konmaktadır. Bu karşıtlıkta yine “öteki”, salt bir dejenere olma, madde üzerinden sunulmaktadır. Toplum dejenere olunca birey de dejenere olmaktadır. Üniversite kantinindeki ötekiler, bu toplumun üyeleridirler. “Dönemin üniversite gençliğini gerek laubali hareketlerinden, gerek lüzensuz ve seviyesiz konuşmalarından, gerekse hayata karşı ilgisizliklerinden dolayı bir hayli eleştiren Şule Yüksel” (Beşinci, 2017: 118) açısından kantindekiler; adeta bir Hollywood, bir üniversite binasından çok bir maskaralıklar meşheri, bir karnaval

meydanı olan (2012: 16-17) “öteki” mekânın üyeleridir. Yazar, kantindeki erkekleri “öteki” mekâna uygun bir şekilde olumsuz çizgilerde tasvir etmektedir:

“Kiminin bıyıkları ince bir şerit halinde çenesine doğru sarktıkça sarkmış. Kiminin saçları bitli turistlerden farksız, karma karışık bir halde kadınlar misali, omuzlarına doğru uzamış. Kiminin favorileri çene hattına kadar inmiş. Kimi allı güllü veya işlemeli dantel gömlekler giyerek kadınlara özenmiş. Kimi, lastikten bir korse gibi vücudunu ve bacaklarını saran daracık pantolonunu bel hizasından, kalçasının ta alt kısımlarına kadar düşürmüş” (Şenler, 2012: 17)

“Cumhuriyet'e atfedilen modernlik, çağdaşlık değerleri ve buna uygun düşen bir kadın kimliğinin ‘esas’ kabul edilmesi; bunun karşısında gericiliğin, çağdaş Cumhuriyet'in temellerini sarsan bir tehlikenin, irticanın simgesi olarak başörtüsü”nün (İlyasoğlu, 2013: 20) gösterilmesi, aslında kutuplar arasında gerilimin ana sebeplerinden biridir. Neticede bir kesimin, diğer kesimi ötekileştirdiği bir zemin inşa edilmiş olmaktadır. Bu ötekileştirme, şekil ve kıyafet tasvirlerine de yansımaktadır. Şule Yüksel, dindarları kıyafet üzerinden de ötekileştiren kesimi, yine kıyafet ve şekil üzerinden ötekileştirerek adeta karşıt bir tutum ortaya koyar gibidir. Sonuçta bir merkez seçilirken, diğerleri dışarıda bırakılıyor. Yazar, özellikle “öteki” gençleri kıyafet, saç gibi dışsal özellikler üzerinden dışarıda bırakmaktadır. Adeta dışı neyse içi de odur mantığıyla hareket etmektedir. Ayrıca gençlere dair “bitli turistler” benzetmesi dikkate değerdir. Yine yazar kantindeki erkekleri “Üzülme be Tanju. Gitsin sarışın, gelsin esmer, değil mi ya?” (2012: 18) şeklinde bir hayat felsefesiyle sunmaktadır. *Huzur Sokağı*'nda Tanju'su “Gençlerin coşkun tezahürat yaptığı genç esmer, sırık gibi upuzun boylu sıska ve apaş kıyafetli birisiydi. İşin en hayret edilecek tarafı ise, Tanju isimli bu züppenin yüzünde kapkara, darmadağın bir sakalı bulunması idi” (2012: 18) sözleriyle sunulur. Yazar, tasvirde ötekini “bu züppe” diyerek doğrudan işaretlemektedir.

Söz konusu erkekler birer din düşmanıdır. Çünkü onlardan biri “Ulan o kara kara çember sakallarına öyle bozuluyorum ki, namussuzların.” derken, bir diğeri de “Bunların hepsini asker gibi sıralayıp, teker teker usturayla kazıtacaksın o sakallarını. Yirminci asırda böyle yobazlık” (2012: 18) demektedir. Görüldüğü gibi yazar, onları bütünüyle bir inançsızlık ve çürüme ile ortaya koymaktadır. Dejenere toplumun bir üyesi ise Zeynep'i sarhoş edip kızlığını elinden alır ve ona üzerinde “kırmızı kalemle ve koca koca harflerle sadece ‘MERSİ’ yazmakta” (2012: 29) olan bir not bırakır. Daha önce vurgulandığı gibi yabancılaştırmanın, yabancı sözcüklerin kullanımı üzerinden tasviri, yaygın bir tasvir yöntemidir. Bu, Peyami Safa'da çokça vardı. Şule Yüksel, aynı

yönteme başvurmaktadır. Yazar, onları “Bazıları, manyaklık derecesinde bir nezaket budalalarıdır ki, bu sosyete tipi, kadın erkek kim olursa olsun karşısındakine ‘Şeri, darling, canikom, cicikom’ gibi sözlerle hitapta bulunur” (2012: 153) şeklinde tasvir ederken, onların kullandığı bu dile dokunmaktadır. Onları Bilal’in gözlemleriyle de “Bilâl, bu acınacak mahlûkların gülünç halleriyle için için alay etmekten kendini alamadı (...) Hareketleri kalıplaşmış robot insanlar... Zavallılar... (...) Gafil gençler” (2012: 19) şeklinde tasvir eder. Yazarın tasvirinde hâliyle onlar birer insan dışı mahlûk olmaktadır. Onlar için hayat Beyoğlu, eğlence ve diskolardan ibarettir (2012: 31)

Huzur Sokağı’nda “ötekiler”in içinden Necati adlı bir genç hidayete erer. Yazar, geride kalan ötekileri Necati’nin “artık eski arkadaşlarıyla da eskisi gibi samimi değildi. Allah’ın lütfu ile içinden sıyrıldığı bu gruba şimdi iğrenerek ve ibret duygularıyla bakmaktaydı. Hareketleri ne kadar kalıplaşmış, ne kof ve boş insanlarmış meğer” (2012: 42) sözleriyle aktarır. Dolayısıyla Necati ve yazara göre onlar iğrenilesi, kof, boş, zavallı insanlar olmaktadır. Onlardan Dev Mustafa olarak adlandırılan biri Necati’ye “iyiden iyiye molla olmuşsun, dedi. Bizi de Allahlık yapmaya uğraşıyorsanız, haberiniz olsun oltanız boş çıkar! Allah’ın bizim kıldığımız namaza ihtiyacı yok ama, he he he hee... Bizim, içip eğlenmeye ihtiyacımız var... Hem bizim, Allah baba ile anlaşmamız var!” (2012: 69) der. Böylece ötekiler, bir bütün olarak din düşmanı portresine büründürülür. Dev Mustafa’ya göre onlar “zavallı örümcek kafalılar” (2012: 71) olmaktadır. Burada kullanılan dil ve sözcükler, dikkate değerdir. Eagleton, söylem olarak her ideolojinin, kendine özgü bir sözlükçesinin varlığından bahseder (2015: 28). Yazar da ötekileri, Müslüman’a dair diğer kesimin bir kısmı tarafından kullanılan, “örümcek kafalı” gibi ifadeleri içeren ideolojik bir sözlükçe ile konuşturmaktadır. Elbette karşıt düşüncede olan herkesin, Müslüman’ı “örümcek kafalı” olarak tasvir ettiği iddia edilemez ama ideolojik arka plana yash anlatılarda, yazarlar, genellikle hazır çerçeve, klişe tanım ve genellemelerden hareket etmektedirler.

Şule Yüksel, Dev Mustafa gibilerden oluşan sosyeteyle ilgili “bu camianın içyüzü, mide bulandırıcı bir manzara arz etmekteydi” tespitini yaptıktan sonra yazar, onları “sahne, taş devri insanların andıran (...) uzun favorili, acayip kılıklı gençlerden kurulu bir caz gurubu, yamyamların vahşi çığlıklarını andırır sesler çıkararak akıllarınca salona zevk ve neşe dolu bir hava katıyorlar.” şeklinde bir tasvire başvurur. Ayrıca pistte dans edenleri de “bu çılgın müziğin ritmine uyarak çılgınca zıplayan, tepinen en

son moda dansları yapan çiftlerle dolu” (2012: 153) sözleriyle tasvire konu eder. Dikkat edilirse yazar ortamdaki müzikten, dansa, dans edenlerin kıyafetlerine kadar her şeyi ötekileştirerek sunmaktadır. Ayrıca tasvirde kullanılan “taş devri insanları”, “yamyamların vahşi çılgınlıkları” gibi benzetmeler de Şarkiyatçılığın etkisindeki romanların tasvirlerini andırmaktadır. Elbette burada yazarın anakronik bakışı, eleştiriye konu edilebilir. Sonuçta yazar bugünün yaşam biçiminden, kültüründen, kıyafetlerinden vs. yola çıkarak, dünün insanlarını “taş devri insanları” olarak adlandırmaktadır. İdeolojik romanlarda mesaj kaygısı ön planda olduğundan diğer unsurlar genellikle ihmale uğrayabilmektedir. Çünkü ideolojik amaç ve mesaj kaygısı, çoğunlukla dengeyi bir veya birkaç unsurun lehine bozabilmektedir. Bu denge yitimi çoğunlukla tasvire de yansımaktadır. Çünkü ideolojik anlamda ben/biz ve öteki genellikle bütünüyle karşıt tonlarda ele alınır. Bu, her iki kutbun da çizimlerinde uç noktaları doğurur. Çünkü melek veya şeytan olarak tasvir edilenler ne bütünüyle melek, ne de bütünüyle şeytandırlar. İdeolojik amaç ve zemin tasviri de ideolojik kılmaktadır. Roman ise diyalojik olmaktan ziyade tanrısal bakış açısından hareket eden yazarın düşüncelerinin bir monoloğuna dönüşmektedir. Zaten romanda, ideolojik bakışa nesne kılındıkları için, diyalojik denilebilecek bir karaktere rastlanmaz.

3. 2. 5. Tarihsel Kişilikler ve Yöneticiler

Kurtlar Sofrası ve *Onuncu Köy*, tarihsel kişilikleri ve kendi dönemlerinin yöneticilerini de ele alan, aynı zamanda ciddi bir politik eleştiriye barındıran iki romandır. Romanlarda söz konusu olan politik dönem, Demokrat Parti dönemidir. DP, iki romanda da oldukça sert bir eleştiriye konu edilir. Bu eleştiri; hem döneme, hem partiye hem en aşağıdan en yukarıya kadar bütün parti yöneticilerine yöneliktir. Atilla İlhan’ın *Kurtlar Sofrası*, DP dönemini Cumhuriyetin kazanımlarından, inkılaplarından bir uzaklaşma olarak görür. Zaten İlhan, kurgu dışında da bu düşüncededir. Elbette bunda erken cumhuriyetin tek sesli millî seferberliğinin yerine geçen düzen yanlısı ve karşıtı cepheleşmenin 1960’ların sonlarında doruk noktasına ulaşması (Findley, 2012: 348) önemli bir etkidir. Ortam ve dönem, cepheleşmenin yoğun olduğu bir ortam ve dönemdir. Çünkü dönem içerisinde, Narlı’nın tespitiyle hükümetin gericilere prim verdiğine, çağdaşlaşma yolundan ayrıldığına, Amerikancılık yoluna girdiğine dair bir söylem (2019: 43) yaygındır. Karpat’a göre “Demokrat Parti iktidarının, içeride en fazla tartışmaya yol açan siyaseti laiklik ve inkılaplarla ilgili bazı kararları olmuştur” (2013:

171). Bu, laik ve laik olmayanlar cephesini beslemiştir. İlhan, döneme dair olumsuz gördüğü bütün unsurları DP ve Menderes üzerinden okumaktadır. Ona göre “sözde ‘muhafazakâr’ Menderes iktidarları, ulaştırma ve iletişimi geliştirmiş, ulusal pazarı oluşturup, ticaret burjuvazisini beslemiştir” (2011a: 66). Yine İlhan’a göre “sağcı DP iktidarı 1950’de oluşmuştu öyle mi, Amerika’ya dakikasında teslim olmuş, Kore’ye asker göndererek ‘hür dünya’nın kışına takılmıştı” (2011b: 21). İlhan, düşünce olarak, uzun süreli yanlış dış politikaların Türkiye’yi, Ortadoğu’da emperyalist çıkarların bekçisi kıldığına inanmaktadır. Menderes dönemine de bu konuda pay biçer. Ayrıca o, DP dönemini dikta ile suçlamaktadır. Bu yüzden İlhan, aydınları, halkı Menderes diktasına karşı (2011b: 483) bir tutuma sevk etmeye çalışmaktadır.

Görüldüğü gibi İlhan’ın DP ve Menderes’e karşı düşünceleri ideolojik ve olumsuz çizgidedir. Romandaki tasvirler genellikle söz konusu çizgi üzerine inşa edilmiştir. Özellikle romanın ötekileri bu zemine yaslı bir bakış açısının ürünüdürler. Örneğin Hüsnü Faik’in ağzından Kazım Karabekir, Ali Fuat Cebesoy ve arkadaşları ile onlara destek basın “Kelime üzerinde oynuyorlardı. Dillerinin altında dolaştırdıkları, halifenin riyaseti altında meşruti bir Osmanlı hükümetini devam ettirmek tasavvuruydu” (İlhan, 2002: 92) sözleriyle eleştirir. Elbette söz konusu durum, romanda olayların geçtiği dönemle ilgili değildir. Gerçekte olayların geçtiği dönem DP iktidarı dönemidir. Yazarın bunu dillendirmesinin sebebi, bugün DP aynı şeyi yapıyor, mesajını vermektir. Dolayısıyla Adnan Menderes’ten diğer partililere, bütün DP’liler, hilafeti geri getirme rüyasıyla suçlanırlar. Yazar, İbrahim Cura’ya değinirken “İbrahim bu işlere öylesine girmiş; nice ünlü siyaset adamının, tüccarın hazırladığı nice tertibi, öylesine yakından, ne yakını, içinden görmüş” (2002: 106) düşüncelerini dile getirir. Romandaki Cura tiplmesi oldukça olumsuz çizgilerle tasvire konu edilir. O, Mordohay’ın Türkiye’deki kirli işlerinin ayakçısı konumundadır. Nice siyaset adamıyla, özellikle DP’lilerle içli dışlıdır. Zaten yazar; dönemi, dönemin politikacılarını genellikle kompradorlar, ağalar ve üst kesimle, onların kirli eylemleriyle anar. Bu durum Mahmud’un dilinden “Kemikleşmiş bir ağalar ve bürokratlar iktidarını korumak görevini yüklenmiş siyasi polisin ağır baskısı, memleketin geleceği ve kaderi ellerine emanet edilmiş aydınların iyice evcilleşmesini, bütün bütün gölgelerinden korkar beyaz adamlar haline gelmesini hazırlıyor” (2002: 302) şeklinde yansıtılır. Dolayısıyla DP’liler baskı, aydınların politikaya hizmeti üzerinden tasvire konu edilmektedir.

Yazar DP'lileri diktanın kurulmasına öncülük etmeye de iliştirir. Romanda Avukat Sadık “neticede inkılaplardan devamlı surette taviz veren, eskisinden çok daha şiddetli, yeni bir diktaya giriyoruz.” (2002: 160) demektedir. Mahmud’un zihninden ise “Kuva-yı Milliye hareketinin amaçlarına tutunmuyordu. O kadar tutunmuyordu ki, muvaffak oldukları gün, Arapça ezan okunmaya başladı. Ufak bir hadise ama manalı. O günden bugüne, artık hep geri gidiyoruz.” (2002: 310) düşünceleri geçmektedir. Hâliyle partililer millî ruhtan, inkılaplardan uzaklaştırmaktadırlar. Romanda Ümid, Mahmud’un notlarını okurken notlarda “Demokrasi teşebbüsünün, büyük ve rezilce bir ticari vurgun şeklinde soysuzlaştığını; (...) Milletlerarası tröstlerle Bakanlar arasında, gizli ortaklıklar bulup çıkarmıştı” (2002: 457) şeklinde tespitler görür. Ayrıca notlarda “Çünkü rejim, adını kullanıp kirlettiği halk yığınlarını, tekrar gerici eğilimlerini uyararak avutuyor; gerçekte bu azınlığın, hem de çok küçük bir işadamı, toprak ağası ve politikacı azınlığının çıkarına işliyor” (2002: 458) eleştirileri de yer almaktadır. Dikkat edilirse dönem, dolayısıyla partililer rezilce şeylerle, halk yığınlarını kirlletmeyle, gerici eğilimlerle, bir azınlığın çıkarına çalışmakla suçlanmakta, bu eylemlerle tasvir edilmektedirler. Tasvirler İlhan’ın yukarıdaki düşünceleriyle paralel çizgidedir.

İlhan, roman boyunca eleştirinin dozunu daha da yükselterek partilileri sürekli ötekileştirir. Hüsnü Faik’in babasına göre “Yıldız Sarayı’ndaki Müstebidi alaşağı edip, Kanun-u Esasi’yi ilan edebilmek, her şeyden evvel ordudaki genç zabitlerle, Paris’teki hürriyetperver münevverlerin teşrik-i mesai etmelerine bağlıdır.” (2002: 605). Böylece Menderes ve Abdülhamid aynı çizgi üzerinden bir tasvire konu edilmiş oluyor. Dolayısıyla her ikisi de “müstebid” olarak tanımlanmış oluyor. Hüsnü Faik’in babası, İttihat ve Terakki Cemiyeti üyesidir. Babası, Niyazi Bey’in bir avuç hürriyet fedaisiyle Resne Dağları’na çekilmiş ve sultana meydan okumuşlardır (2002: 605). Dolayısıyla mevcut dönem içinde, babasının tutumuna benzer şekilde, Menderes’e meydan okuyan bir Hüsnü Faik portresi su yüzüne çıkmaktadır. Zaten Hüsnü Faik, Menderes için “bir zamanlar iktidarı ele geçirmiş, bizi ezmeye çalışıyor” (2002: 607) der. Bu görüş, İlhan’ın görüşüyle doğru orantılıdır. Hüsnü Faik’in babası “Bu memlekette meşrutiyeti de, cumhuriyeti de tahakkuk ettiren, askerlerdir. Bu adamlar diktatörlük temayüllerini millete cebren kabul ettirmekte ısrar ederlerse, hiç şüphesiz demokrasiyi de askerler tahakkuk ettirecektir.” (2002: 614) düşüncesindedir. Bu alıntılardan çıkan sonuç ise Menderes’in ve partililerin diktatörlük temayüllerinin varlığıdır. Onlar söz konusu

temayüllerle tasvire konu olurlar. Hüsnü Faik, Mustafa Kemal'in Ankara'ya geldiğini haber veren Ankara gazetesindeki "Mukaddeme-i arıza-i huşamedî: Zulmün topu var, güllesi var, kal'ası varsa..." (2002: 680) dizelerine takılır. Dizelerin sahibi Tevfik Fikret'tir. Abdulhamid, Tevfik Fikret'in şiirlerine genellikle bir kötülük portresi olarak konu olmuştur. Burada Hüsnü Faik, Mahmud gibi karakterler Tevfik Fikret; DP'liler ise Abdulhamid çizgisiyle eşleştirilmiş olmaktadır. Roman boyunca Abdulhamid ve Menderes farklı dönemlerin aynı zihniyetten kişileri olarak sunulurlar. Dolayısıyla dizelerden yola çıkıldığında Menderes ve onun taraftarları topu, güllesi, kal'ası olan zalimlerdir. Zaten *Kurtlar Sofrası*'nda onlar birer öteki olarak bütünüyle despotluk, diktatörlük, zulüm üzerinden tasvire konu edilirler. İlhan'ın ideolojik bakışı, tasvirlerde ben/bizi hep olumlu; ötekileri bütünüyle olumsuz, antipatik çizgilerde sunmaktadır.

İdeolojik anlamda DP ve Menderes karşıtı bir çizgi ise Fakir Baykurt'un *Onuncu Köy*'ünde görülmektedir. Zaten Baykurt da genellikle DP ve Menderes karşıtı bir çizgidedir. Ona göre DP ve Menderes iktidarı; egemen sınıf sömürüyü sürdürsün, sömürü rahatça devam etsin diye enstitüleri kapatmıştır (2020a: 514). Yine ona göre "nabza göre üretilen politikalar, Atatürk reformlarını hiçlemeler! Hâlâ Köy Enstitülerini karalayıp imam hatip okullarına daha geniş alan açmalar" (2018: 63) Menderes, DP döneminin ürünüdür. Zürcher'e göre Demokratların; kendi zamanlarında açılmış cami ve imam hatiplerin sayısıyla övünmeleri, DP'yi, dini siyasal maksatlarla kullandığı ve devletin laiklik ilkelerinden sapıldığı yolundaki suçlamalara maruz bırakmıştır (2012: 338). Dikkat edilirse Baykurt, benzer bir suçlama içerisindedir. O, bir an önce bir emekçiler partisinin kurulması istediğindedir (2020a: 46). Yazarın *Onuncu Köy*'ü onun, Demokrat Parti'ye olan olumsuz bakışını her yönüyle yansıtmaktadır. O, DP'yi hep eşraf, ağalar gibi olumsuzladığı tipler üzerinden romana ve tasvire konu etmektedir. Dolayısıyla DP'liler *Onuncu Köy*'de de bütünüyle öteki konumundadırlar. Bu ötekilik onların tasvir ediliş tarzını yüzde yüz etkilemektedir. Baykurt, köy enstitüleri kökenli bir yazardır. Köy Enstitüleri ise 1954'te DP iktidarında kapatılmıştır. *Onuncu Köy*'ün ele aldığı temel konulardan biri budur. Zaten romandaki öğretmen, köy enstitüleri öğretmenidir ve gittiği her köyden eşrafın, politikacıların işbirliğiyle kovulmaktadır. Yazar açısından aynı kesim enstitülerin kapatılmasını isteyen kesimdir.

Onuncu Köy'ün başlarında DP, Duranâ'nın ağzıyla söz konusu edilir. Duranâ, ikiyüzlü bir şekilde "Okul hocaları, Türkiye'nin güneşidir (...) Demirgratçılığı da kabul

ettik ki, millet eselsin (...) Kültürsüz millet susuz ağaca benzer. Okulsuz memleketin mağaradan ayırdı yoktur” (Baykurt, 2008: 17) sözlerini dile getirmektedir. Bu arada DP’den olduğunu övünerek ifade etmiş olmaktadır. Romandaki ötekilerin büyük bir kısmı DP ile içli dışlıdır. Yazar bu ağa eşraf takımını, sürekli arkalarını partiye yaslamış tipler olarak tasvir eder. Örneğin Duranâ, öğretmene söylediği “Diyeceksin ki yasada var! Ama bir de idare var! Yasaya kalsa, biz ormandan bir tek dal kesemeyiz (...) Hoca!” (2008: 17) sözleriyle bu siyasi gücün varlığını ima eder. Duranâ, halkın bilinçten uzak bir sürü olmasını arzulayan bir tiptir. Köylünün aydınlanmasını çıkarlarına aykırı bulur. İş, tuzak kurdurarak öğretmeni öldürtme niyetine vardır. Üstelik yaptığı her şey yanına kâr kalırken öğretmen köyden sürülür. Duranâ, bunu yaslandığı siyasi güç vasıtasıyla gerçekleştirir. Zaten kendisi, öğretmen için “Köy parasıyla isterse Burdur’a valiye gider! Ama bir sonuç elde edemez!” (2008: 147) demektedir. Dediği gibi de olur. Öğretmenin gittiği Jandarma, savcı, vali Duranâ’dan yana tavır takınırlar. Yazara göre, adeta Duranâ demek devlet demektir. DP ve partililer, roman boyunca böylesi insanlara sahip çıkan parti ve partililer olarak tasvir edilir. Bunlardan biri olan Yunus Bey, şehrin ileri gelen iş adamı, politikacılarından biridir. Duranâ; ona, okuma yazmayı bilmediğini söyleyince Yunus Bey, “Ne lüzumu var? Bilmeye kalırsa, ben de bilmem! Ama Ankara’yla konuşurum!” (2008: 153) der. Böylece yazar, partilileri Duranâ ve Yunus Bey gibi cahil, adaletsiz, bir menfaat ağının üyeleri olarak tasvir etmiş olmaktadır. Onlar aydınlanma düşmanlarıdır. Çünkü toplum aydınlanırsa ellerindeki güç, yetki, mal mülk vs. yok olacaktır. Bu, Baykurt’un, enstitülerin kapatılması isteğinin sebebine dair tespitiyle uyusmaktadır.

Onuncu Köy’ün diğer bir DP’lisi ise Orhan Bey’dir. O, Yunus Bey’in öğretmeni şikâyet ettiği önemli bir yetkilidir. Duranâ, öğretmeni Yunus Bey’e şikâyet ettiğinde Yunus Bey, hemen onu arar. Duranâ, olayı “Elinin masaya vurdu, valla cam kırıldı sandım. (...) O dakika tilafonu aldı. ‘Alo! Kardaşım Orhan bey! Beni dinle! Yahu kardaşım, bu sizin enisdos mezunları! Nedir milletin bunlardan çektiği (...) Ha Damalı’da var biri...” (2008: 155) şeklinde anlatır. Zaten Orhan Bey’in öğretmenden haberi vardır. Çünkü eşraftan, ağalardan öğretmene dair şikâyetler gitmektedir. Sonuçta öğretmen sürülür. Böylece eşraftan, ağadan yana; enstitülere, eğitime, aydınlanmaya karşı olan partili tipler tasvir edilmiş olur. Aslında yazar açısından onlar, daha “enstitü” sözcüğünü bile doğru telaffuz etmeye beceremeyen cahillerdirler ama güç onların

elindedir. Kaldı ki yazar, partiyi Duranâ, Yunus Bey, Orhan Bey gibi cahil tiplerle temsil ettirmektedir. Öğretmenin sürülme işi için ise Yunus Bey, Duranâ'ya “Bunlar ufak iş... Hiç korkma; ben Onbaşı'ya tilafon ederim! Akşam kulüpte Savcı'ya söylerim. Seni köyün başına Parti Ocak Başkanı yapıyorum. Gayret et, oraları bize döndür! Akıllarını erdir ki, her köye cami yapıyoruz” (2008: 156) demektedir. Dikkat edilirse bütün partililer bir kirli menfaat ağı üzerinden tasvire konu edilmektedirler. Demirci Veli'nin anlatımıyla “Yonis Beygil memleketi Kerbela'ya çevirdi. Kendi işleri tıkr tıkr yürüyor. Apartumanlar, otoposlar, kamyonlar, dükkanlar, oteller” (2008: 191).

Ayrıca öğretmenin dile getirdiği şekliyle bunlar bir kez olsun toprağa el sürmemiş ama köylüyü sömüren insanlardır. Öğretmen, onlar hakkında “Analarından doğalı hep şehirde oturmuş, toprağa el sürmemiş adamların bin bir dalavereyle gasp ettiği toprakları korumak için Kumandanlık'ın gösterdiği gayreti anlamıyorum” (2008: 271) şeklinde konuşmaktadır. Yazarın tasvirlerinde partililer bütünüyle olumsuz çizgidedir. Şüphesiz ki bunda yazarın yola çıktığı ideolojik zemin önem arz etmektedir. Çünkü yazar, daha çok Marksist bir zeminden hareket etmektedir. DP üyeleri ise kapitalist bir ideoloji, muhafazakârlıkla tanımlanmaktadır. Köy enstitüleri ve DP karşıtlığı bu ideolojik zemine yastır. Altı çizilen keskin karşıtlık tasvire de yansımaktadır. Çünkü roman boyunca öğretmen, Demirci Veli gibi kişiler hep olumluluk; DP ile içli dışlı bireyler salt bir kötülük üzerinden tasvir edilmişlerdir. Ayrıca yazarın ideolojik bir zemine yaslandığı, öğretmenin “Türkçe okunmaktayken, Arapçaya döndürülen ezanın demokrasiyle ilgisini buluyoruz... Kur'an yeni harflerle yazılsa olur mu, olmaz mı? Yaptığımız dört adımlık ilerlemeyi, dört misli geri almakta üstümüze yok” (2008: 104) sözlerinden de anlaşılmaktadır. Sonuçta Marksizm'in dine ve dindara bakışı çoğunlukla olumsuz tonlardadır. Yazar, dinin afyonluğuna dair bir tezden yola çıkmaktadır. Zaten romanın sonundaki kuşlar hikâyesi, dinin afyon oluşuna dairdir. Elbette yazara göre bunların arkasında DP vardır. Yazarın, romanı bir enstitü-parti karşıtlığına yaslayarak bir tarafa Marksizm'i, aydınlığı, eğitimi; öteki tarafa ise kapitalizmi, sömürüyü, eşrafı, cehaleti, karanlığı koyması tasvirde keskin karşıt tiplerle doğurmuştur.

Tarihsel kişiliklere yaslı olan *Devlet Ana*, ideolojik anlamda Kemal Tahir'in ATÜT anlayışından mülhem bir kerim devlet önerisidir. Roman, bir çorak ülke-kerim devlet karşıtlığı zemininden hareket etmektedir. Zaten romandaki bataklık metaforu, kerim devletin yokluğuna, çorak ülkenin varlığına karşılık gelmektedir. Çorak ülke

zulmün, karanlığın, çürümenin, adaletsizliğin, soygunun, yağmanın, tecavüzün ülkesidir. Zaten roman boyunca ben/biz tarafının karşına konumlandırılmış ötekiler, hep bu öğelerle tasvire konu edilirler. Şövalye, tekfurlar, Çudaroğlu, Kara Keşiş gibi kişiliklerin hepsi salt kötülükle anılan kişilerdir. Onların mantıkla akılla pek işleri yoktur. Bütünüyle kin, nefret ve içgüdülerle hareket ederler. Roman boyunca dillerinden küfür eksik olmaz. Yazar, onları söz konusu bataklık metaforu, çorak ülke üzerinden tasvire konu eder. Buna ilk örnek olarak tekfurlar gösterilebilir. Birer tarihi kişilik olan tekfurlar; talanla, yağmayla geçinen tipler olarak tasvir edilirler (Tahir, 2010: 27). Örneğin Tekfur Filatyos'u yazar, aşağıdaki özelliklerde çizilir:

“Filatyos kızdıklarını hemen öldürmemekle ün salmıştı (...) köylüleri yıldırma için yeni yeni işkence biçimleri bulup deniyor, yalnız istenen azaları koparıp belli sınırları keserek ölüm süresini mümkün olduğu kadar uzatacak özel avadanlıklar yaptırdığı, insanlara acı çektirmek için, suyu, ateşi, kızgın demirleri, kaynar yağları, görülmemiş işitilmemiş biçimlerde kullandığı, yeterince aç bırakılmış iri fareler, canavarlaştırılmış kocaman itlerle insan yüreklerine dehşet saldığı söyleniyordu” (Tahir, 2010: 356).

Bu tasvire göre Filatyos'ta insana, insani olana dair bir şey bulmak imkansızdır. Aynı Filatyos, Frenk töresine özenip kendi köylüsüne zulümden hiç sakınmayan bir tiptir. Onun yüzünden Karacahisar pazarı bozulmuş, halk ekmeğe muhtaç hale gelmiştir. Halkın ırzı, canı, malı ayak altındadır (2010: 498). Tekfur Rumanos ise “elliye aşkın, adamakıllı çökmüş bir adamdı. Çocuk yaşta kızlarla oynadığı biliniyordu” (2010: 430) şeklinde tasvir edilir. Dolayısıyla ortaya çıkan tekfur tiplerinde olumlu bir unsur yoktur. Onlar içleriyle dışlarıyla zulüm, kötülük, çirkinlik nesnesidirler.

Devlet Ana'nın diğer ötekileri olan Moğollar ise “yasa tanımaz” olarak sunulurlar (2010: 27). Moğollar daha çok Çudaroğlu örneği üzerinden tasvir edilirler. O, bir roman kişinin ağzından “Buraların ünlü soyguncusu Çudaroğlu'dur. Moğol'un Çudar kabilesindendir. Germiyoğlu arkalar, Moğol genel komutanı, Moğolluk gayretiyle korur. Öyleyken çakala dönmüştür Çudaroğlu, say ki adamlıktan çıkmıştır.” (2010: 28) sözleriyle tasvir edilir. Burada soyguncu, çakal, adamlıktan çıkmış gibi ifadeler dikkate değerdir. Çudaroğlu, fiziksel olarak da “gövdesi kısa, tombuldu. İlk bakışta erimiş yağla tıka basa doldurulduğundan iyice gerilmiş tuluma benziyor, kafası, kolları, bacakları bu tuluma sonradan takılmış gibi iğreti duruyordu.” (2010: 258) tasviriyle ortaya konur. Romanın bütün ötekileri, hem içsel hem dışsal özellikler yönünden bütünüyle olumsuz çizilirler. Yazar başka bir bölümde ise onu “Kanundışı bütün işlere, her çeşit suç

işlemeye, kötülüğe doğuştan yatkındı. Yılan gibi yeni Moğol genel valisinin halkı yıldırarak vergi toplama işlerine yaradı.” (2010: 301) sözleriyle tasvir eder. Onun tasvirinde özellikle hayvana dair isim ve sıfatlar dikkate değerdir. “Öküz gibi yer, deve gibi içer, gök gürültüleri gibi patlayan sinire dokunur kahkahalarla yerli yersiz gülerdi. Kumarcıydı (...) Bu hayvanı sinirlendirmek gerçekten tehlikeliydi.” (2010: 302) şeklindeki tasvir bunu göstermektedir. Bir başka öteki olan Uranha’yı da yazar, “Dış görünüşü, Moğol canavara tıpatıp benzeyen şövalyeyle hiç benzemeyen Türkopol’a sezdirmeden baktı. Bunlar da, Çudaroğlu’nun soyundan besmelesizlerdi.” (2010: 302) sözleriyle Çudaroğlu üzerinden tasvir etmektedir.

İsmet Bozdağ, Kemal Tahir’in kendisine “Tasarladığım ‘Osmanlı çekirdeği’ için... Bir Bizanslı şövalye işleyeceğim romanda (...) Benim romanıma da böyle bir Şövalye gerek... Namussuz, kıyıcı, kalles bir İmparator piçi!” (1995: 80) dediğini ifade eder. Zaten romanda da şövalye Notüs Gladyüs, tam anlamıyla böyle kalles bir “piç” olarak tasvire konu edilir. Yazar, bunu şövalyeliğin sembolü olarak kurgulanmış olan Notüs’ün kendisine söyler. O, bunu “Napoli kralı olan teresin piçiyim ben...” (2010: 23) sözüyle dile getirir. Yine kendisi “Notüs Gladyüs dedim kendime... Notüs babasız demektir... Piç, yani... Onurlu ad, kendi kazandığımız addır!” (2010: 54) demektir. Şövalye, kurgu boyunca fiziksel, içsel bütün çirkinliklerle, bir kart karakter portresinde tasvire konu edilir. Yazar onu, tasarladığı gibi hep nefret edilesi bir kişilik olarak tasvire konu eder. Sonuçta o; çorak ülkenin, bataklık ülkesinin temsilcisidir. Bir başka tasvir sahnesinde Gladyüs “dişlerini gıcırdatarak” (2010: 12) ifadesiyle çirkin jest ve mimiklerle sunulur. Onun kadına bakış açısını ise yazar, onun ağzından “Canı çektiği yerde, canı çektiği karıyı ıhtırıp paralamalı, insanoğlu!.. Pazar yerinde, yolda, kilisede...” (2010: 13) sözüyle dillendirir. Hâliyle bütün yönleriyle bir değer yoksunu portresi ortaya çıkar. Zaten yazar da onu sürekli yırtıcı, vahşi hayvanların özellikleriyle tanıtır. Liya’yı elde etme niyetini yazar “Paraladığı avı kaptırma korkusuna düşmüş bir yırtıcı hayvan gibi yalanarak uyuyanları süzdü.” (2010: 65) şeklinde sunar. Demircan’ı öldürdükten sonra, onun Liya’ya tecavüz sahnesini yazar, Ömer Seyfettin’in *Beyaz Lale*’sine benzer bir sahneyle ortaya koyar. “Şövalye Notüs Gladyüs, baygın yatan Liya’nın bacakları arasından hışır hışır yalanarak çıktı.” (2010: 80) sahnesiyle şövalye, bir Radko kişiliğine büründürülür. Tecavüzün ardından kızı boğarak öldürür. Başka bir bölümde ise “İnce bir altın zincirle boynuna asılı Sen-Jan tarikatının haç biçimi şövalye

nişanını hınçla tuttu bir zaman, canını yakmak istediği bir kadının memesiymiş gibi dişlerini gıcırdatarak mıncıkladı.” (2010: 13) şeklinde bir tasvire konu olur. Aynı zamanda yazar onu “Müslüman kâfirleri için (...) Çünkü ödevimiz dünyadan küfrü kaldırmaktır.” (2010: 16) düşüncesi içinde Müslüman nefretiyle tasvir eder.

Yazar, kerim devletin aksine çorak ülkenin, bataklık ülkesinin olumsuzluklarını ortaya koymak için onu ve onun yandaşlarını olabildiğince zirve noktalarda bir kötülükle tasvir etmeye çalışır. Başka bir tasvir sahnesinde ise şövalye “Çok değil kırk elli savaşçı olsa şimdi... Koyuversek atları tepeden aşağı... Uçursak kafaları, mızraklara geçirip gövdeleri havaya savursak! Çiğnetsek atlara eniklerini... Ateşe versek, ne var ne yok! Kazıklaşam papazı, köyün ortasında!” (2010: 78) sözleriyle yer alır. Burada da ne derece vahşi bir kişilikte çizildiği görülmektedir. Mavro ile sohbetinde Mavro’nun “Sizin oraların töresince, evlenecek kızın kızlığı da tekfurunmuş... Yalan değil mi şövalyem, olmaz böyle şey değil mi?” sorusuna, Notüs Gladyüs “Yalanı yok!.. Allah’ın emridir. ‘Köylünün canı soylunun’ ne demek? Geriye kalır mı bir şey! Gerdek gecesi, diler kızlığını alır, diler kan pahasını...” (2010: 31) cevabını verir. Yazar, bu zihniyetle hem onu hem Bizans’ı bütün kötülüklerle ortaya koymaya çalışmaktadır.

Yazar, Notüs’ün fiziksel özelliklerini “Kısa kaim bacakları üstünde tıka basa doldurulmuş benzeyen şişman gövdesi iğrenç, kabarmış saçlarıyla sırttan ağız gerçekten korkunçtu.” (2010: 66) sözleriyle oldukça itici, çirkin bir tarzda çizer. Şeyh Edebali’nin kızının kaçırılması sonrasında da onun zihninden “Birini öldürmeyince ya da, taze insan kanı görmeyince uyanmazmış erkekliği (...) Yarın da Balkız’ın tadına bakacak düğün meydanında... Türkmen soylusu Kara Osman Bey’in gözü önünde... Saygıdeğer şeyh babası Edebâli hazretlerinin gözü önünde (...) ille de elma yanaklı Rum bacıları takımının gözü önünde” (2010: 571-572) düşünceleri geçmektedir. Yazarın, kendi deyimiyle tam bir “kalleş piç” olarak tasvir ettiği Gladyüs’e reva gördüğü ölüm ise bataklıkta olur. Yazar bu ölüm sahnesini “Tepeden tırnağa çamur içindeydi. Ağzında bile, çürümüş çamur tadı vardı. Bu tadı yutkundukça mezarının toprağını yutkunuyormuş gibi kusacağı geliyordu (...) Şövalye Notüs Gladyüs, apansız, yavaş yavaş çamura gömülmeğe olduğu duygusuna kapılarak son ümit kırıntısını da yitirdi” (2010: 620-621) şeklinde tasvir eder. Zaten yazarın çizdiği portrede tepeden tırnağa bataklık içinde bir kişilikti. Yazar, onun üzerinden bir kerim devlet-çorak ülke

kıyası da yapmış olur. Şövalye her yönüyle kerim devletin olmayışı, çorak ülkenin varlığıdır. İdeolojik tutum, onu bütünüyle aşağılayıcı bir tasvire konu etmiştir.

Devlet Ana'da, bir tarihsel kişilik olarak Dünder Alp, romanda din sömürüsü, fiziksel iticilik ve ahlaki kirlilik ile tasvir edilir. Yazar onu domuz, gavur, gaga burun, yırtıcı kuş gibi benzetmeler üzerinden yansıtır (2010: 144-145). Yine onun akıldânesi Daskalos Derviş, onunla benzer bir tasvire konu olur. Yazar, onu şarapçılık, kancıklık, afyon kullanıcılığı, yobazlık, muskacılık gibi özellikler üzerinden tasvir ederken, onun için de domuz tabirini kullanır (2010: 146). Demircan'ın ölümü üzerine düzenlenen toplantıda, Osman Bey'in ve diğer beylerin huzurunda Daskalos Derviş, mendilini çıkarır, sümkürür, silinir, iki de öksürür (2010: 148). Daskalos Derviş, aynı zamanda oğlancılığı da onaylamaktadır. Dünder Bey'in Kara Keşiş'e gönderdiği Balaban'ın; keşişin oğlancılığına dair itirafına "Allah adamıdır Benito pederimiz yavrum Balabancık (...) gönlünü etmek günah değildir, sevaptır" (2010: 559) şeklinde cevap verir.

Devlet Ana'da Alishar Bey ise çorak ülkenin başka bir iş birlikçisi olarak yine tek renkli, tek boyutlu bir zeminde tasvirlerle konu olur. Normalde sancakbeyliğini er meydanında kazanmıştır ama şimdi bambaşka bir Alishar Bey olmuştur. Yazar onu "kuştüyü döşeklere uzanıp körpe cariyeler elinden şarap içmeyi daha çok seviyordu. (...) bir oturuşta bir kuzuyla bir tepsi baklavayı silip süpürmekle, bir gecede üç körpe kızın hakkından gelmekle övünür olmuştur." (2010: 271) şeklinde tasvir eder. Yazar başka bir sahnede ise onu Hophop kadının anlattığı cinsel fantezilerle ortaya koyar. Tasvirler "Eskişehir Sancakbeyi Alishar Bey, sağ elini apış arasına sokmuş, oyluklarını var gücüyle sıkarak kıvranıyor, küçük aptesine sıkışmış gibi, iri gövdesini sağa sola büküyordu." (2010: 281) şeklinde erotizme varan tasvirlerdir. Sonra da "Allah'ından bul Hophop, aptesimizi sakatladın, durduğumuz yerde... Günahımıza girdin!" (2010: 281) demektedir. Onun dindarlığı, söylediği ile eylediği birbirini tutmayan bir dindarlıktır. Ayrıca yazar, onu başka bir sahnede ise "hareme saldırınca ilk rastladığı körpe cariyenin bileğine yapışır, en yakın odaya doğru sürüklerken bir yandan da, halvet narasını basardı." (2010: 282) sözleriyle tasvire konu eder. Aslıhan'ın ağzından ise "Vay hayın Alishar! Vay domuuuz! Bunca yılın dostluğu... Kardeşliği... Yılan! (...) Evet, bu kaçırma işi, Alishar domuzunun... Şeyh Edebâli'nin kızına, bu kuduz köpekten başkası el süremez." (2010: 339) şeklinde bir anlatıma konu olmaktadır.

Devlet Ana'da Kemal Tahir; yönetici, asker, din adamı, şövalye gibi figürler yani ötekiler üzerinden bir çorak ülke tasviri ortaya koymaktadır. Oysaki kerim devletin temsilcilerini yazar, kendi bakış açısından hep olumlu çizgilerle tasvir etmişti. Yazar iki farklı ülkeyi, bütünüyle karşıt kişilere temsil ettirmektedir. Bunun arka planında ise yazarın ATÜT anlayışı yatmaktadır. Kerim devlet bir bakıma ATÜT'ün ortaya koyduğu devlettir. Yağmadan, soygundan, özel mülkiyetten, adaletsizlikten, tecavüzden, oğlancılıktan vs. arınmış devlettir. Bu ideolojik tez ben/biz ve ötekilerin tasvirlerine genişçe yansımaktadır. Çünkü iki farklı devlet gibi kişiler de bütünüyle karşıt kişilerdir. Yazar bu kişilerin tasvirinde ya sempatiye ya da antipatiye yaslanmaktadır. Dolayısıyla kişilere olan mesafe ideolojik anlamda ya çok yakından ya da çok uzaktadır.

Hekimoğlu İsmail'in *Minyeli Abdullah*'ı, özellikle Komünizm ve Batılılaşma karşıtlığıyla ön plana çıkan bir hidayet romanıdır. Romanda Mısır'ın çağdaş Firavun tiplerleri olarak tarihsel kişilikler ötekiler olarak ele alınmıştır. Bunların başında Kral Faruk gelir. Yazar, onu Mısır'ı Komünizme sürüklemekle suçlar. Yazara göre “İslamiyet, bir yandan Kral Faruk'un devlet nizamının dışında tutulmuş, hatta imha edilmek istenmişti” (İsmail, 2002: 16). Böylece Kral Faruk, İslam düşmanı bir komünist, çağdaş bir Firavun olarak tasvire konu olmaktadır. Firavun'un ilahlığa soyunması gibi o da ilahlığa soyunmaktadır. Romanın ana kişisi Abdullah'ın oğlu “baba, katibin oğlu dedi ki, bizi Kral Faruk yarattı” (2002: 21) der. Bu, aslında Kral Faruk'un düzeninin tasviridir. Onun düzeninde okumaya, düşünmeye, Müslümanca yaşamaya yer yoktur. Kral Faruk, özellikle inançlı kesimler üzerine olan bir korku imparatorluğu ile tasvir edilir. Romanın bir bölümünde “Bir çuval kitap ve kelepçeli on iki kişiyle, polisler evden çıktılar” (2002: 27) denmektedir. Hâliyle onun devleti, kitaba bile tahammülsüz bir devlettir. Yazar ayrıca onu ve annesini “Yuvası dağılan Minyeliler perişan halde iken, kral siyah taksisi ile Kahire sokaklarında cirit atıyordu (...) kralın yaptığı zinalar, kumarlar, içki âlemleri yetmiyormuş gibi, kralın anası bile açıktan açığa bir oynasını bırakıp, diğeri ile âlemlere başlıyordu” (2002: 37) şeklinde tasvir etmektedir. Dolayısıyla kumarbaz, içki ve zina âlemlerinde, lüks ve şatafat içinde, topluma yabancı ve duyarsız, komünist bir Kral Faruk tasviri ortaya çıkmaktadır. Bu tasvir ideolojik zemine uygun olarak katı çerçeveli, tek renkli bir tasvirdir. Hekimoğlu İsmail, içinde olduğu dönemle ilgili “Şimdi ise propagandalar gazete, mecmua, mektuplaşma, sinema, tiyatro, radyo, televizyon ve benzeri yollarla yapılmaktadır”

(1988: 115) düşüncesini dile getirir. Bu düşüncenin romana Kral Faruk üzerinden de yansıdığı söylenebilir. Neticede devlet yönetimi bunlara izin vermektedir.

Minyeli Abdullah'ın diğer tarihsel kişiliği bir din düşmanı, komünist tiplmesi olarak ortaya konan Albay Abdünnasır'dır. General Necip'in yerine iktidara gelmiştir. Yazar, onun döneminin eylemlerini "Nasır, ilk iş olarak, 'İhvan-ı Müslimin' cemiyetinden altmış bin kişiyi tevkif etti (...) Medeniyet namına sadece bina ve cadde yapılıyordu (...) Müslüman olmak suç sayıldı. Meyhanelere, randevu evlerine tanınan haklar, camilere tanınmaz oldu." (2002: 72) ifadesiyle tasvir eder. Ayrıca İhvan'ı Müslimin'den yedi kişiyi idam ettirir. Burada İhvan-ı Müslimin'in önemli düşünürlerinden Seyyid Kutub'u hatırlatmakta fayda var. Çünkü Seyyid Kutub, Nasır döneminde idam edilir. Zaten Kutub da dönemle ilgili bütünüyle olumsuz düşüncelere sahiptir. O, "Çevremizdeki her şey cahiliye damgasını taşıyor: insanların bakış açıları ile inançları, alışkanlık ve gelenekleri, kültür kaynakları, sanat ve edebiyatları, yasa ve hukukları..." (1980: 12) fikrindedir. Hekimoğlu İsmail'in romanda Nasır'a dair düşünceleri de benzer bir çizgidedir. Yazara göre "Nasır, bir yandan Fir'avun mumyalarını ve heykellerini ihya ederken, öte yandan Fir'avunlaşmış"tır (2002: 87). Böylece başka bir çağdaş Firavun tiplmesi tasvir edilmiş olmaktadır. Romanın merkez ideolojisi İslamcılık olduğu için, yazar din düşmanı olarak gördüğü bütün kişileri salt bir tek renklilik üzerinden tasvire konu etmektedir.

Hasan İzzettin Dinamo'nun *Ateş Yılları*'nda olumsuz bir tarihsel kişilik olarak ele alınan Sultan Abdulhamid, şüphesiz ki Osmanlı tarihinin en tartışmalı isimlerinden biridir. Onun hakkındaki tartışmalar Cumhuriyet sonrasında da eksik olmaz. Tartışmalar genellikle iki uç nokta üzerindedir. O; bir taraf için despot iken diğer taraf için cennet mekândır. Söz konusu uç noktalar tarihi romanlara da yansımıştır. Bu, bütünüyle karşıt renklerde Abdulhamid tasvirleri ortaya çıkarmıştır. Bu romanlardan biri, *Ateş Yılları*'dır. Romanın kişilerinden biri olan Yanko Dede; Ziya Paşa, Namık Kemal ve Ali Suavi ile Sarbon'da tanışmıştır. Yanko, onları her fırsatta över. Hatta Ziya Paşa, Anadolu'da onların köyüne gelmiştir. Romanda onların karşısında ise Abdulhamid vardır. Roman boyunca Yanko'nun dilinden Abdulhamid kötülenir. Yanko "İstanbul'a gelince Sultan'ın zulmünden boğulur gibi oldum" (1968: 157) demektedir. Dolayısıyla ortaya çıkan Abdulhamid tasviri zulme yastır. Ayrıca Yanko'ya göre "Ziya Paşa ile Namık Kemal ve arkadaşları, 'İbret' diye bir de dergi çıkarıyor, Osmanlı padişahının

zulmüne veryansın ediyorlardı” (1968: 234). Böylece Abdulhamid, bir kez daha zalim olarak anılmaktadır. Romanın ana kişisi Mehmet Kemal, “Abdulhamid’in, evlerine baskın yaptırarak gecenin bir vaktinde yataklarından toplattığı hürriyetsever tıbbiyelileri Marmara Denizine nasıl döktürüp boğdurduğunu” (1968: 343) hatırlatmaktadır. Aynı olayı Lamia’nın babası Ethem “Abdulhamid gibi Tıbbiyelileri, bacaklarına taş, ya da demir bağlatarak Marmara’nın dibine indiren zalim bir insan olmaksızın, serçelere, tahtakurularına, yılanlara, çıyanlara acıyabilen bayağı bir vatandaş olmayı her zaman üstün tutarım.” (1968: 437) sözleriyle anlatmaktadır. Dikkat edilirse Abdulhamid; zalim, katil, despot bir kişilik olarak sunulmaktadır. *Ateş Yılları* özellikle işgal yıllarını işlemektedir. Yazar, ideolojik anlamda işgale kadar ki süreçten Abdulhamid’i de sorumlu tutmaktadır. Çünkü yazarın anlatısında Abdulhamid; Osmanlının geleneğine sahip çıkan vatansever yazarları, aydınları yok eden bir figürdür. Dolayısıyla memleketin işgal ile sonuçlanan sürecinde büyük pay sahibidir. Bu yüzden yazar, roman boyunca Abdulhamid’i salt bir öteki, salt bir kötülük figürü olarak tasvir eder.

3. 2. 6. Efemine Ötekiler

Özellikle ideolojik romanlarda ötekilere dair tasvirler katı çizgilere yaslı tasvirlerdir. Bu romanlarda onlar genellikle salt birer negatif figür olarak ortaya konulurlar. Öteki kötülüktür ve “kötülük yabancılaşmadır, kötü de yabancı” (Kearney, 2012: 87). Menfi bütün özellikler bu yabancıya tasvirlerine yüklenir. Freeden’a göre “öteki” bir hayaldir (2011: 152). O, bir hayal olarak yaratılır. Doğaya, hayvanlara ait antipatik bütün özellikler, ona iliştilir. Yazarlar, ötekine karşı bu antipatiyi çoğunlukla hissettirirler. Ayrıca ötekiler çoğu zaman ağızlarında farklı bir dil, anlaşılması güç kırıltı sözlerle de tasvire konu edilirler. Ötekilerin tasvirinde başvurulan diğer bir yöntem ise erkek karakterlerin efemine çizilmesidir. Bu tasvir tarzı da oldukça yaygındır. Efeminelik “geleneksel olarak “kadınsı” diye kavramsallaştırılmış ayırt edici niteliklerin ve insan etkinliklerinin” (Lloyd, 1996: 10) adı olarak okunabilir. Bu, bir bakıma iktidar hakkının eril olarak görülmesidir. Zaten “iktidar sahibi bir kadına “çok kadınsı” olduğunun söylenmesi, bilhassa eril bir hassa olan iktidar hakkının kadına tanınmamasının çok incelikli bir yöntemidir” (Bourdieu, 2015b: 125). Dolayısıyla efemine çizimlerde “çok kadınsı” görülen özellikler erkek kimliğine iliştilir. Ortaya çıkan kimlik, erkek kimliğinden dışlanır. Bu kimlik aynı zamanda “iktidarsızlığı imleyen efemine/kadınsılığıyla karikatürleştirilir” (Bora, 2017: 72).

Özellikle milliyetçilikten hareketle kahramanlığı, vatanseverliği, savaşları konu edinen romanlarda “er”lik, erkeklik, erillik ön plana çıkarılan yeti olurken; bu yetilerden uzak olan erkek ise efemine olarak sunulur. Çünkü “erkek” kimlikte efeminelik hoş görülmez. Bu erkek tiplemesi, Doğu-Batı çatışmasını, yanlış Batılılaşmayı konu edinen romanlarda ise Doğulu bir erkek tipi olur. Bu tip; ruhu, manayı, nice üstünlükleri giyinmiş bir tiptir. Özellikle Peyami Safa’nın romanlarında söz konusu tipleme çokça görülür. Onda genellikle Doğu eril, Batı ise dişildir. Bu yüzden onda Batılılaşmış tipler çoğu zaman efemine çizilirler. *Sözde Kızlar*’ın Behiç’i böyle bir tiplemedir. Romanda Belma, ona “Yüzüne çok pudra sürmüşsün, erkekte pudra sinirime dokunuyor diyorum, anlamıyorsun” (2000: 39) der. Siyret de bu pudra kullanımı konusunda Nazmiye Hanım’a “Hanımefendi, bir kere de zatıâlinizin fikrinizi öğrenelim, erkeklere pudra, sürme, allık yaraşır mı, yaraşmaz mı?” (2000: 40) diye sormaktadır. Bir başka sahnede ise Behiç “o gece, zarif ve şaşıalıydı. Saçları yeni kesilmiş, taranmış, lâcivert elbisesi hiç giyilmemiş, yüzü pembe, gözleri renkli ve parlak” (2000: 117) şeklinde tasvir edilmektedir. Dikkat edilirse tasvirlerde Behiç efemine bir kişilik olarak çizilmiştir.

Fatih Harbiye’nin Behiç’i ise Macittir. Neriman’ın zihninden sunulan “Macit’in ince uzun elleri, hafif manikürlü parmakları sık sık gözünün önüne geliyor ‘İnce bir adam!’ diye düşünüyor ve Macit’te tenkit edilecek hiçbir şey bulamıyor” (2019: 21) bölümü, bu efemine kişiliği ortaya koymaktadır. Yine yazar başka bir bölümde ise Neriman’ın ağzından bir Macit tasviri yapar. Neriman “Macit’in ellerine baktım, kadın eli gibi, tertemiz, incecik, tırnakların üstünde bile çalışmış. Şinasi’nin elleri gözümün önüne geldi. Tırnağının biri kırık, öbürü batık” (2019: 28) demektedir. Dolayısıyla yazarca Macit efemine kılınmakta ve bu özellikler üzerinden tasvire konu edilmektedir. Böylece Macit; değerlerin, ruhun, erilliğin, Doğu’nun uzağına düşürülmüş olmaktadır. Çünkü efemine kılma aynı zamanda erkek olmaktan çıkarma, değer ve inanç yoksunu kılma gibi ötekileştirmeleri barındırabilmektedir.

Yakup Kadri’nin *Ankara* romanı Kurtuluş Savaşı’nı da ele alan bir romandır. Savaş dönemleri aynı zamanda kahramanlığın, kahramanların, erilliğin ön plana çıkarıldığı dönemlerdir. Zaten çoğu toplumda kahramanlar genellikle savaşın gerektirdiği güç, kuvvet, cesaret gibi özellikler üzerinden tanımlanır. Dolayısıyla kahraman erkek ve yiğit olandır, efemine olmayandır. Özellikle savaş vb. zorluklarla iç içe dönemlerde kadın kahramanlar da aynı şekilde hep eril özellikler üzerinden

tanımlanır. *Ankara*'da yazar; milliyetçi, Kemalist saiklerle kahramanı tanımlar ve efemine olanı hoş görmez. Romanda Selma Hanım'ın, kocası Nazif Bey'e dair görüşlerinin olduğu bölüm buna bir örnektir. Bu bölüm "Selma Hanım, kocasından ne kadar uzak olduğunu, onu ne kadar sönük, ne kadar şahsiyetsiz ve mıymıntı bulduğunu asıl bugün anlıyordu. Onun ütülü ve tozsuz pantolonundan, beyaz gömleğinden, saçlarının o intizamlı taranışından ve yumuşak, pembe cildinden tiksiniyordu" (2018: 86) şeklindedir. Dikkat edilirse Nazif Bey, özellikle yumuşak ve pembe cilt gibi yazarın efemine gördüğü özellikler üzerinden tasvir edilmektedir. Çünkü Selma Hanım için "asker kıyafeti haricinde bir erkek timsali, onun için, artık, tasavvuru kabil olmayan cinsiyetsiz bir şeydi"r (2018: 86). Kurtuluş Savaşı söz konusu olduğu için Selma Hanım'ın, dolayısıyla yazarın benimsediği tiplere asker kıyafetinde erkek tiplemesidir. Bunun dışındaki tipler kabul edilir değildir. Zaten Nazif Bey, savaş döneminde "Öyle ise ben seni bırakır giderim. Canımı pazarda bulmadım ya" (2018: 90) diyerek savaştan kaçır, bir erkek gibi davranmaz.

Selma Hanım için bu süreçte ideal, kahraman erkek Hakkı Bey'dir. Yazar Hakkı Bey'i Selma Hanım'ın zihninden "Selma Hanım, onu seyrederken, adeta, destani bir rüyaya dalmış gibiydi. Genç binbaşının belindeki kayışa, ayaklarındaki çizmelere bir *trofe*'nin parçaları gibi bakıyordu" (2018: 83) şeklinde tasvir eder. Oysaki Nazif Bey, ütülü kıyafetler, yumuşak pembe eller üzerinden tasvir edilmişti. Yazar, Hakkı Bey'i asker kıyafetleri içerisinde bir hayranlık figürü, bir kahraman olarak sunar. Hakkı Bey, aynı zamanda milliyetçi bir Doğu erkeğidir. O, Batı dünyası hakkında "gavur eli (...) Hepsi aynı kurt sürüsü (...) Avrupa medeniyeti. Bu, Avrupalının uydurduğu yüz bin yalandan biridir (...) Avrupa bir yırtıcı kuşlar yuvasıdır" (2018: 40) demektedir. Kısaca Hakkı Bey milliyetçi, kahraman, erkek bir kişilik olarak efemine özelliklerden uzak sunulmaktadır. Selma Hanım aynı Hakkı Bey'i, değişim ve dönüşüm sonrası kabul edilir görmeyecektir. Çünkü artık Hakkı Bey'in üzerinde "Siyah vestonla çizgili fantezi pantolon (...) Beyaz ipekli gömlekler (...) Rugan ayakkabılar" (2018: 102) vardır. Selma Hanım ve yazar için artık erkek değil efemine bir tiptir. Gürbilek, Türk romanındaki eril, otoriter sesin çizdiği Batılılaşmış tiplerin genellikle efemine erkekler (2016c: 11) olduğu tespiti, burada kayda değerdir. Çünkü yazar, Batılılaşmış Hakkı Bey'i böyle bir erkek olarak görür. Romanda yazarın bir sözcüsü konumunda olan Selma Hanım, kendi üzerinde bile efemine özellikleri hoş görmez. Savaştan sonraki

dönemde o, “bileklerine kadar kolonya ile ıslattığı ellerine bakıyordu. Bu eller, hiçbir işe karışmaya karışmaya adeta yapma çiçek demetleri halini almıştı.” (2018: 101) şeklinde bir sahnede tasvir edilir. Dikkat edilirse Selma Hanım, yapma çiçekler gibi elleri değil; çelik, nasırlı elleri hoş görmektedir. Zaten yazar, özellikle “çelik eller” tabirini değişim dönüşümden önceki Hakkı Bey için kullanır. Benedict Anderson, ulusun, hayal edilmiş bir siyasal topluluk olduğunu vurgular (2020: 24). Yakup Kadri’nin hayal edilmiş ulusunu barındıran *Ankara*’sında efemine olana yer yoktur.

Nihal Atsız’ın *Bozkurtlar*’ı, milliyetçilik/Türkçülük çizgisinde bir romandır. Romanda ben/biz tarafında ele alınan Türkler hep yüce ırk, güç, kuvvet, kahramanlık, cesaret üzerinden tanımlanır. Onlar hep eril özelliklerle ortaya konur. Çinliler ise korkaklık, ikiyüzlülük, yalancılık, kancıklık gibi özelliklerle tasvir edilir. Romanın birçok yerinde yazar veya ben/biz tarafının kahramanları, Çinlileri kadın/sı olarak tanımlar. Örneğin Kür Şad, Çinlilere “Siz erce dövüşmesini bilmiyorsunuz” (Atsız, 2012: 43) der. Er ise cesur, yiğit, kahraman olup efemine olmayandır. Yine Kür Şad, onlara “Siz alçak, yüreksiz kişilersiniz. Ancak birkaçınız bir araya gelince bir kadının ardından gidebilirsiniz” (2012: 126) diye seslenir. Dolayısıyla onlar, er olmayan kişilerdir. Ozan Çuçu ise Çinliler hakkında “Hepsi dişi mi dişi / İçlerinde yok erkek” (2012: 141-142) diye düşünmektedir. Roman boyunca Çinliler, bir tek erkeğin bile bulunmadığı bir toplum olarak tasvir edilir. Çünkü yazar, milliyetçi bir zeminden hareketle yüce Türk-alçak Çinli karşıtlığını incelemektedir. Bu yüzden bir tarafa erkek tipleri; diğer tarafa kadın gibi olanları, yer yer romandaki tabirle “kancık”ları koymaktadır. “Senlik, benlik silinmiş, bölünmez bir varlık çıkmıştı. Kancık Çin’e karşı öç duygusuyla yanan bu tek gövde savaşmak, boğuşmak için deli oluyor” (2012: 143) bölümünde bu görülmektedir. Gök Börü, benzer bir doğrultuda Çinliye “Güreşmeden, dövüşmeden, ok atmadan, kılıç vurmadan, kargı sançmadan, at yarıştırmadan kişi er olur mu?” (2012: 345) demektedir. Aslında bunlar roman yazarının düşünceleridir. Çünkü ben/biz tarafının nerdeyse bütün kişileri yazarın sözcüsüdürler. Bir güreşte dört Çinli, Yamtar’la başa çıkamaz, üstelik birinin kolu kırılır ve meydandan ayrılır (2012: 363). Adeta dört tane Çinli bir erkek etmemektedir. Oysaki “Böğü Alp’in sekiz yaşındaki kızı bile ok atmakta, ata binmekte onlardan usta”dır (2012: 372). Börü’ye göre “Çinlilerin erkekleri kadına benziyor”dur (2012: 499). Kıtay ise Urungu’ya “Sevgi mi üstündür, öç mü dedi. Öç dedim. Sevgiyi üstün tutmak olmaz mı diye sordu. Böyle

şey er kişiye yakışmaz dedim” (2012: 595) der. Örneklerde de görüldüğü gibi yazarın ideolojik bakışı bütün tasvirlerle yansımaktadır.

Hasan İzzettin Dinamo’nun *Ateş Yılları* da Kemalist-Ulusalcı bir zeminden hareketle kahramanı güç, kuvvet, fiziksel heybet gibi özellikler üzerinden tasvir etmektedir. Dolayısıyla ben/biz tarafı kahraman, ötekiler ise zaman zaman efemine profilinde sunulurlar. “İnce gövdesi, apak bir kız güzelliği taşıyan yüzü” (Dinamo, 1968: 527) ile Kenan efemine bir tiptedir. Zaten romanda Kenan, ne savaşta görülür, ne de herhangi bir fedakârlıkta bulunur. Yazarın Kenan ile ilgili bir tasvir sahnesi “Mehmet Kemal, Müeyyet’in, tabloyu dalgınca seyreden Kenan’ın dar omuzlarına ve pırlıl pırlıl yanan biriyantinli saçlarına, küçük kadınsı burnuna baktığını gördü” (1968: 531) şeklindedir. Kenan bir ressamdır. Oysaki yazarın sözcüsü, Müeyyet’in sevdiği Mehmet Kemal, iç ve dış özellikleriyle tam bir erkek, bir kahraman modelidir. Yazar bir başka bölümde ise Kenan’ı Müeyyet’in gözünden “kendini beğenmiş bir dişi kedi şimdi o cılız, kadınsı Kenan’ın buyruğuna gırneğe zorlanıyordu.” (1968: 586) şeklinde ortaya koyar. Dikkat edilirse Kenan; bir erkekte, kahramanda hoş görülmeleyen özellikler üzerinden tasvir edilmektedir.

Kenan’ın özellikleri genel olarak efemine özelliklerdir. Müeyyet, babasına Kenan için “Ben, böyle kız gibi erkeklerden hoşlanmam baba. Erkek dediğin ilk bakışta erkeğe benzemeli” (1968: 585) der. Yazar, romanda Kenan’ı hep Mustafa Kemal veya Mehmet Kemal ile kıyaslayarak tasvir eder. Bu kıyasta Kenan, hep efemine çizilir. Ayrıca Kenan’ın giyim kuşamı da efemine gösterilir. Örneğin “Kenan, gelin gibi güzelleşmişti” (1968: 593) denmektedir. Kenan, bir ere yaraşır hiçbir kahramanlık gösteremez. Müeyyet ile nişanlanır ama fırtınalı, yıldırımlı bir havada Müeyyet’i Mehmet Kemal kahramanca kurtarır. Oysaki Kenan, bu olayda “çok güç durumda kaldığını anlayarak kızarıp bozarıyordu. Nişanlısını gidip aramamıştı. Bu yüzden de herkesin içinde süt dökmüş kedi gibi duruyordu.” (1968: 602) ifadeleriyle yansıtılır. Yazarın ideolojik bakışına uygun kahraman tiptemesi, Mustafa Kemal’in birçok özelliğini taşıyan Mehmet Kemal’dir. Bu ideolojik yaklaşım efemine bir Kenan, erkek bir Mehmet Kemal ortaya çıkarmaktadır. Yazar, bir bölümde Müeyyet’in gözünden Enver Paşa’yı da “Enver Paşada bir erkekten çok bir kadın güzelliği vardı.” (1968: 15) şeklinde tasvir etmektedir. Dolayısıyla bir Mustafa Kemal ve Enver Paşa kıyası yapılmakta, Enver Paşa efemine kılınmaktadır. Burada Dinamo’nun, Enver Paşa’yı Mustafa Kemal düşmanlığı

(1989: 144) üzerinden okuduğunu hatırlatmakta fayda vardır. Bu tasvirin arka planında söz konusu düşüncenin de etkili olduğu düşünülebilir. Görüldüğü gibi Dinamo, vaka örgüsünde ötekileri tasvir ederken efemine kılmaya da başvurmaktadır.

Kemal Tahir'in *Devlet Ana*'sında ben/biz tarafının kişileri, kerim devletin en önemli figürleri olarak, yazar tarafından olumlu tasvirlerle konu edilen, aynı zamanda yazarın sözcüleri konumunda olan kişilerdir. Yazarın bakış açısı, onların da bakış açısidir. Ayrıca kerim devlette kadınlarda eril özellikler ön plana çıkarılmaktadır. Kerim devlet, bir anlamıyla güce, güçlü figürlere yaslanmaktadır. Bu yüzden romanda erkek gibi olmayanlar ötekileştirilerek sunulur. Yazar, özellikle ötekileri efemine kılmada karı, kancık ifadelerini çokça kullanır. Bu ifadelerin aşağılayıcı olduğu aşikârdır. Örneğin Orhan Bey, Toros Ağa'ya "Karılar gibi ağta çökmek erlik değil, Toros Ağa!.." (2010: 114) der. Çünkü erkeğe, karılık yakışmaz. Yazar, kerim devlet anlayışıyla erleri ve er gibi kadınları onayladığı için erlik kokmayan eylemleri sürekli "karı" sözcüğü üzerinden aşağılar. Hatta erliğe, er gibi eylemlere sahip olmayan kadınlar bile birer öteki olarak tasvire konu olur. Çünkü onların eylemleri hep karı eylemleri olarak tasvir edilir. Yazarın, bu sözcüğü bazen bir sayfada birkaç kez kullandığı da görülür (2010: 228). Kaplan Çavuş, öğrencilere "Hele şunlara!.. Hep yukardan aşağı vurmak neyin nesi fikirsizler, yarma tokmaklayan karılar gibi..." (2010: 209) diye çıkışır. Ben/biz tarafında yer alan kişiler, dolayısıyla yazar; olumsuz görülen bütün eylemleri karılık, dişilik olarak yorumlar. Kamagan Derviş'e göre düzensizlik ve devletsizlikte "Kişioğlu dirsek boyu kısalır, erkekliği serçe parmak kadar ufalır, boyunları karılara karşı eğri olur, ondan belli!" (2010: 320). Dikkat edilirse karılık hep zayıflıkların, olumsuzlukların sıfatıdır. Bu sözcük Kerimcan'ın ağzından ise doğrudan kadın olarak dile getirilir. Bir bölümde Kerimcan "Tepikle hayvanı... Kadınlar öne geçerse rezilliktir" (2010: 329) diye konuşmaktadır. Dolayısıyla kadın, önde değil, arkada olması gereken bir varlıktır. Bu durumda kadınsı olan da ötekileştirilecektir.

Kemal Tahir, "kancık" sözcüğüne epey yerde başvurur. Kancık, dişil olandır. Yazar, ben/biz tarafının kişilerinin ağzından kimi eylemleri de kancıklık olarak tanımlar. Bu, aslında dişil olanın aşağılanmasıdır. Romanda kancıklık; korkaklıktır, arkadan vurmaktır, erkek olmamadır. Örneğin Kaplan Çavuş "Bugünün kılıçsorları hep mi, yiğit mert? Yanı sıra kılıç sürüyen nice kancık, rezil takımı var ki, korktuğu yiğidi ardından vurur" (2010: 247) sözleriyle konuşur. Alişar Bey'in Balkıs'ı kaçırma planı

başarısızlıkla sonuçlanır. Onun bu kaçırma eylemini Aslıhan, “Canına mı susamış akılsız Alışar? Bu mızrağı hangi çuvala sığdırırım sanmış? Bu nasıl bir kancıklık?” (2010: 336) diye yorumlar. Üstelik bu ifade bir kadının ağzından çıkmaktadır. Zaten Aslıhan’da eril özellikler baskındır. Osman Bey ise Alışar Bey’e “Boşuna böğürme kancık Alışar!” (2010: 386) diye seslenir. ATÜT anlayışının örneği kerim devlet, yazarın onayladığı bir devlet anlayışıdır. Yazar, kerim devleti roman boyunca ben/biz tarafının kişilerine temsil ettirir. Yazarın tasvirde onlara bakışı hep sempatik, övücü, olumludur. Üstelik karı, kancık sözcükleri daha çok bu ağızlardan çıkar. Kemal Tahir, gerçekte kadınlar hakkında böyle düşünmüyor olsa bile, romanda güdülen ideolojik amaç, romana hâkim ideolojik eril dil kadına böyle bakışı doğurmuştur, denebilir.

Huzur Sokağı’nda Şule Yüksel Şenler de efemine tipler tasvir etmektedir. Bu romanda efemine inanc ve değer yoksunluğu, yabancılaşma, yozlaşma olarak görülmektedir. Yazarın, Bilâl’i ve üniversite kantini “Bilâl, bu çılgın gürhunun içinde tek başına bir masada oturmaktaydı. Etrafındaki erkekleşmiş kızların, nazik ve kibar görünmek için kırım kırım kırtan kadınlaşmış erkeklerin ona utanç ve ızdırab veren çirkin hâl ve davranışlarını görmemek için” (2012: 17) şeklinde tasvir ettiği bölüm bunu ortaya koymaktadır. Yazar açıkça kadınlaşmış erkeklerden bahsetmektedir. Burada ötekileri inançtan, ahlaktan, erdemlerden yoksun yabancılaşmış bireyler olarak tasvir etme amacı ön plandadır. Yazar devamında ise kantindekileri “Kiminin saçları bitli turistlerden farksız, karma karışık bir halde kadınlar misali, omuzlarına doğru uzamış (...) Kimi allı güllü veya işlemeli dantel gömlekler giyerek kadınlara özenmiş. Kimi, lastikten bir korse gibi vücudunu ve bacaklarını saran daracık pantolonunu” (2012: 17) sözleriyle tasvir etmektedir. Ortaya konan tipler yine kadınlaşmış tiplerdir. Yazar romanda onları hem konuşma tarzlarıyla hem de fiziksel görünüşleriyle efemine özelliklerde sunmaktadır. Görüldüğü gibi romanlarda ideolojik olarak karşıt konumda olan “ötekiler”in tasvirinde kullanılan bir tasvir yöntemi de efemine kılma olmaktadır.

3. 2. 7. Etnik/Ulusal Kimlikleriyle Ötekiler

Özellikle milliyetçiliğin yükselişiyle beraber her toplum bir ulusal kimlik ve hafıza inşasına soyunmuştur. Her ulusal kimlik ve hafızanın inşası, diğer uluslardan farklılığın da inşasıdır. Böylece ben/biz ve öteki karşıtlığına dayalı bir zemin de ortaya çıkmaktadır. Bu karşıtlıkta “herkes için ‘diğeri’, duvarın öte tarafını” (Arıboğan, 2019: 22) oluşturmaktadır. Dolayısıyla ben/biz tarafına ve öteki tarafa bakış çok farklı

zeminlerde, şekillerde gerçekleşmektedir. Etnik bir kimliği merkez kimlik olarak gören bütün romanlarda genellikle ben/biz tarafının dışındaki etnik kimlikler “öteki”ler olarak görülmekte ve ona göre tasvir edilmektedir. Bu tasvirler çoğunlukla eksi çizgilere yaslı tasvirlerdir. Çünkü bu, Bhabha’nın dile getirdiği, güçlü bir ulusun bir diğerini yazmasında ortaya çıkan şiddet (1985: 74) gibi kendi tarafını bütünüyle olumlayan, öteki tarafı bütünüyle olumsuzlayan bir tavrın ortaya çıkardığı bir sunumdur.

Peyami Safa’nın *Sözde Kızlar*’ı, etnik kimlikler üzerine inşa edilmiş bir roman değildir ama romanın bir bölümünde siyahiler oldukça olumsuz bir tasvire konu edilir. Yazar, Behiç için Anadolu’nun ne ifade ettiğini anlatmak için “hele kibar âlemlerinde bir taşralı adam, Sahray-ı Kebir’in yarı beline kadar vahşi hayvan postu giyen zencileri gibi tiksindirici tesir bırakırdı” (2000: 118) sözlerini kullanır. Yazarın amacı her ne kadar Behiç’in düşünsel yapısını anlatmak olsa da vahşilik, tiksindiricilik ile zenci arasında bir bağlantı kurulması oldukça ötekileştiricidir. Sonuçta “Şu adam için Anadolu vahşi zencilerin diyarındır” gibi bir cümle kullandığınızda zencilerin diyarını vahşi olarak tanımlıyor ve bu kabulden yola çıkıyorsunuz demektir. Aynı şey Safa’nın bir yazısında da görülür. Safa, “Afrika vahşilerinin arasında veya dağ başında değil, Avrupa’nın ortasında bir millet boğazlanıyor” (2017: 112) derken, yine siyahiler diyarı Afrika’yı oldukça olumsuz bir şekilde tasvir eder. Burada bireysel ve toplumsal bilinçaltı ile tasvir ilişkisini göz önüne almakta fayda vardır. Benzer bir yaklaşım *Yaban*’ın bir bölümünde görülür. Yazar, Zeynep Kadın’ın, çocuğuna karşı eylemini “Zeynep Kadın, babası tutmuş bir zenci karısı gibi, kaç kere çocuğun üstüne saldırdı” (2005: 78) sözüyle tasvir eder. Dolayısıyla yine siyahi kimlik bir öteki olarak tasvire konu edilir. Bu, bilinçaltına yerleşmiş kimi kodları gösterebilmektedir.

Halide Edip’e ait *Vurun Kahpeye*’nin etnik ötekileri ise Yunanlılardır. Onlara genellikle milliyetçi bir açıdan yaklaşılır. Yunanlı tiplmesi daha çok Binbaşı Damyanos üzerinden tasvir edilir. Yazara göre o, milliyetperverliği Yunanlı olmayan her şeye saldırmak şeklinde anlayan iptidai, dar zihniyette sahip biridir. O, “kendi ırkından olmayanların, bilhassa Müslüman olanların (Yunan tebaası olsalar bile) malı, canı Yunanlıların bir hakkı olduğunu telkin” (2009: 66) eden bir anlayışa sahiptir. Başka bir yerde ise yazar “Damyanos, maiyetiyle Yunanistan’a hırsız ve katil bir sürü Yunan vatandaşı yetiştiriyordu” (2009: 66) der. Dolayısıyla Yunanlı kimliği hırsız, katil, ibtidai gibi olumsuz ifadeler üzerinden tasvir edilir. Damyanos’un felsefesini

yazar öldürme, çalma ve bu yolla zengin olma olarak yorumlar (2009: 89). Ayrıca yazar onu “Bu katil ve zalim Damyanos, bu her Türk’ü, dişi, erkek bir kaplan inceliği ve vahşetiyle imha eden Damyanos” (2009: 108) sözleriyle yine olumsuz çizgilerde, doğrudan kötüyü işaretleyerek tasvire konu eder. İşgal ettiği bölgede bile eğlenceye, zevk u sefaya devam eden biridir Damyanos. Yazarın anlatımıyla “her gecesi bir sefahat, bir sarhoşluk akşamı oluyordu. İstanbul’dan Beyoğlu’nun güzel Rum kokotlarından iki kadın getirtmişti” (2009: 112).

Yazar, Damyanos’u sadece içsel çürüme üzerinden tasvir etmez, onun fiziksel özelliklerini de çirkinlikler üzerinden tanıtır. Aliye ile bir arada olduğu bir anı “Damyanos’un çirkin yüzü, yüzüne o kadar yakındı ki, müstekreh bir yilandan kaçır gibi birdenbire geri sıçradı” (2009: 121) şeklinde aktarır. Böylece o, fiziksel bir çirkinliğe konu edilir. “Doktor onun sefahaten, suiistimalden şişmiş, sarkmış, acayip ve zalim yüzüne, şehvetle titreyen müstekreh ağzına, kanlı gözlerine baktı” (2009: 162) ifadesinde tanıtılan kişi yine odur. Başka bir sahnede ise o “tek kanlı gözüyle bir köpek gibi kıza baktı” (2009: 164) ifadesiyle dile getirilir. Kısacası Damyanos, her yönüyle bir kötülük nesnesidir. Yazarın Yunanlıya milliyetçi bir açıdan bakışı, tasviri de doğrudan etkilemiştir. Dolayısıyla Yunanlı tiplerede olumlu denilebilecek herhangi bir unsura rastlanmaz. Yunan askerleri de bir bütün olarak aynı şekilde tasvir edilir. Yazar, onları işgal sonrasında “Yunanlılar gireli iki haftayı geçmişti. Zulüm ve gazâb, en fena devrini yaşamış, sükûn kesbediyordu (...) Bazen geceleri hâlâ uzak ve تنها sokaklardan kadın çığlıkları geliyor” (2009: 88) sahnesiyle tasvir eder. Dolayısıyla onlar da vahşet, tecavüz gibi oldukça kötü unsurlarla tasvire konu olurlar. Elbette bu tasvirlerin arkasında tarihsel yaşanmışlıkların da katkıda bulunduğu bir milliyetçi bakış yatmaktadır.

Zeyno’nun Oğlu’nda etnik kimliği yüzünden ötekileştirilenler Siyahiler, Araplar, Aleviler, Kürtlerdir. Örneğin romanda olumsuzluk olarak tanımlanan kimi şeyler Siyahiler söz konusu edilerek anlatılır. Mazlume’nin büyükannesi romanda yazarın bazı görüşlerini dile getiren bir karakterdir. O, bunu “Büyükanmem, yeni dansları eski kabakçı Araplarının oyunu kadar bile güzel bulmuyor. Hem bu danslar, ya Amerika vahşilerinden, ya da Amerika zencilerinden geliyormuş” (Adıvar, 2019: 33) sözleriyle dile getirir. Romanın sonlarına doğru ise kültürel unsurlarda yerel olan kıyafetler, halk oyunları ön plana çıkarılır. Dolayısıyla yazarın da yabancı unsurlara karşı aynı düşüncede olduğu söylenebilir. Bu durumda onaylanmayan bir dansın Siyahiler

üzerinden bir benzetmeye konu edilmesi, “Siyahi”nin de olumsuz bir imajda düşünüldüğünü göstermektedir. Yazar, benzer bir tutumu Doktor Saffet aracılığıyla da sergiler. Doktor Saffet romanda birçok görüşüyle H. Edip portresindedir. Zeyno’ya göre Doktor Saffet, “yeni dansları Afrika zencilerinin marazî asap ihtilâcatı” (2019: 158) yani onların hastalıklı sinir çarpıntıları olarak görmektedir. Hoş görülme-yen yeni danslar, siyahilerde varsayılan bir olumsuzluğun ürünü olarak görülmektedir. Böylece ortaya olumsuz bir Siyahi tasviri çıkmaktadır. Burada siyahilere dair bilinçaltına yerleşmiş kimi öğelerden bahsedilebilir. Yine yazarın romanda sempatiyle tasvir ettiği Mazlume “On dört yaşında, yalnız, çölde doğururlar. Sen, medenî bir kadınsın, on dört yaşında doğuranlar gibi iptidai olduğunu farz etsek” (2019: 158) sözleriyle konuşmaktadır. Burada ise muhtemelen Arap toplumu söz konusu edilmektedir. Hâliyle Arap kadını medeniliğin uzağında iptidai bir kadın olarak tasvir edilmiş olmaktadır.

Zeyno’nun Oğlu’nda öteki olarak tasvir edilen başka bir kimlik ise Kızılbaş kimliğidir. Romanın en kötü karakterlerinden biri olan Ramazan “K... ismini taşıyan bir Kızılbaş köyünden” gelmiştir. (2019: 57). Ramazan; sertliği, zulmü ile meşhur bir kabadayıdır. Böyle bir tipten bir Kızılbaş köyüyle anılması köyün de olumsuz olarak görüldüğü anlamına gelmektedir. Zaten yazar köyün çocuklarını bile tasvir ederken bunu açıkça hissettirir. Köydeki çocuklar gibi erkekler de olumsuz tiplerdir. Örneğin Ramazan, eşi Kürt Zeyno’yu öldüresiye döverken, köyün erkekleri bunu doğal bulur ve sadece uzaktan seyrederek (2019: 92). Zaten yazar onları sık sık “iptidai” kavramıyla tanımlar (2019: 107).

Zeyno’nun Oğlu’nda yazar, Kürtleri de genellikle olumsuz tasvirlerle sunmaktadır. Elbette ortam da buna müsaittir. *Zeyno’nun Oğlu* ilk olarak 1928’de yayımlanmıştır. Öncesinde ise romanın konusunun geçtiği yörede Şeyh Said İsyanı yaşanmıştır. Zaten romandaki şeyh tipten aslında Şeyh Said’in kendisidir. White’a göre “Şeyh Said İsyanı’nın neticesinde devletin dine ve Kürtlere yönelik tutumu sertleşti” (2016: 383). Bu tutumun romanlara yansımış olma ihtimali elbette vardır. Ayrıca Kürtler, Halide Edip’in hatıralarına kimi zaman olumsuz özelliklerle konu olur. Örneğin *Mor Salkımlı Ev*’in Suriye ve Arap Diyarı bölümünde Kürt ve Ermeni çocukları, birbirlerinin boğazına atılan bir husumet ve geçimsizlik içinde hatırlar (2000: 264). Yine aynı bölümde Kürt çocukları için olumlu birkaç söze başvurduktan sonra onların liderlik hassalarının zayıf olduğundan, bu yüzden çabuk hiddetlendiklerinden ve

hislerine mağlup oluşlarından bahseder. Oysaki Türk çocukları idaresi en kolay olanlardır. Disiplin ve liderlik kabiliyetleri çok kuvvetli olduğu gibi, çok sakindiler ve mektebin sulh unsurunu teşkil ediyorlardır (2000: 265). *Türk'ün Ateşle İmtihanı* adlı eserinde ise “Eskişehir'den döndüğüm zaman, Çifteler Çiftliği harasının bizim çiftliğe nakledilmiş olduğunu gördüm. Korkunç derecede azgın atlar ve onlara bakan çok garip kıyafetli bir sürü Kürt vardı.” (1998: 57) demektedir. Bunlar, Halide Edip'in Kürtlere bakışının olumsuzluklar içerdiğini göstermektedir.

Yazarın bakış açısının romana da yansıdığı görülür. Yazar, Kürt Zeyno'dan bahsederken, “ırkının tezatla dolu hülyası” (Adıvar, 2019: 64) tabirini kullanır. Başka bir yerde ise yazar, Kürtleri “Bu derebeylik diyarında, beylerine sanki tapınan bu basit ve çocuk ruhlu ırk” (2019: 129) olarak tanımlar. Burada genelleyici bir tutum söz konusudur. Bu tasvirin olumsuz özelliklerle bezenmiş olduğu açıktır. Romanda Mazlume'nin büyükannesi ise ona “Demek evladım sen çalacaksın, Kürtler oynayacak” (2019: 154) demektedir. Burada “Çingene çalar Kürt oynar” deyimine atıfta bulunulduğu görülmektedir. Zaten deyimde iki kimlik de öteki olarak görülmektedir. Üstelik deyim anımsal karşılığı olumsuzdur. *Zeyno'nun Oğlu*'nda ne bölgeden ne de Kürtlerden elle tutulur bir kişi yoktur. Yazarın mekân sunumu da bunu ortaya koymaktadır. Çünkü Diyarbakır ve yörenin köyleri hep şiddet, Şeyh Said Olayı, ataerkillik, iptidaîlik gibi olumsuz olaylar ve unsurlar üzerinden tasvir edilir. Bu, biraz da oryantalist bir bakıştır. Zaten Tanıl Bora, Halide Edip romanları için “bir iç oryantalizm nesnesi” (2017: 95) tespitinde bulunur. Mekânlar derinliğine ele alınan mekânlar değil, çoğunlukla üzerinden geçilen veya olayların yaşandığı çevresel mekânlardır. Yazar, bölgeyi genelleyici bir tutumla “Erkeklerin horozlar ya da boğalar kadar hâkim olduğu muhit” (2019: 64) olarak tasvir eder. Yine başka bir yerde ise Kızılbaş K... köyü ve köylüler için “ibtidaî” (2019: 107) ifadesine başvurur. Bu tutumun kişi tasvirlerine yansımaları elbette kaçınılmazdır.

Zeyno'nun Oğlu'nda, iki tezat kişilik olarak ele alınan Ramazan ve Hasan kıyasında, yüce ile ibtidaî karşıtlığı görülmektedir. Ramazan, göğsünden sarmaşık gibi fışkıran kıllar, adaleleri ağaç kütükleri gibi birbirine karışan bir boyun, tütün ve gülyağı kokusu ve iptidaîlikle; Hasan ise medenilik, tunç gibi yanmış bir boyun, bir çocuk kadar beyaz ve nazik bir göğüs, kestane rengi yumuşak ipek saçlar, taze yeni açmış yonca tarlaları ile tasvir edilmektedir (2019: 65). Yazar, arka planda iki ırkı kıyaslar gibidir.

Sonuçta ben/biz tarafının bütün kişileri sempatiyle; ötekiler ise bir antipatiyle çizilir. Dolayısıyla romanda tasvire konu olan Kürt imajı genellikle olumsuzdur. Yazarın büyük bir sempatiyle tasvir ettiği Hasan; bir resmin arkasındaki haritayla ilgili Haso Çocuk’a “bu çizgiler şayet şehri Kürtler basarsa Hücum Taburu’nun tutacağı sokaklar” (2019: 266) der. Dikkat edilirse bir grup, isyancılar vs. denmemekte, Kürtler denmektedir. Yine Hasan ile ilgili olarak “Onu Kürt Zeyno'nun zavallı, sefil muhitine bırakıp gidebileceğini hiç düşünmüyordu” (2019: 59) denmektedir. Zaten romanda Kürt Zeyno, kendisini oraya ait hissetmeyen bir varoluş içinde sunulmaktadır. Yazarın, onun çevresini hep zavallı ve sefil bir konumda tasvir etmesi dikkate değerdir.

Romanda bölge insanı yer yer bir aşağılık psikolojisi içinde çizilir. Örneğin Kürt Zeyno’nun annesi “iki gün kızını Hasan'a nikah etmek için karargâhtan gelmesi muhtemel teklifi bekledi. Bir mucize gibi, bir hârika gibi methettikleri İstanbul'da kızını bir zabıt karısı, kendisini de zabıt kaynanası olarak hükümrân görüyordu” (2019: 61) düşüncesiyle tasvir edilir. Haso Çocuk da bazen aynı psikolojiye düşer. “Evvelâ şekeri kaşıkla almaya çalışmış, iki defa düşürmüş, sonra ekmeğini fincanına batırırken onların ekmeklerini batırmadan yediklerini görmüş, bir cinayet işlemiş gibi kızarmış, gözleri yaşarmıştı.” (2019: 198) şeklinde olan bölümde bu görülür. Bir insanın kendi çevresinden, yaşayış tarzından ve alışkanlıklarından ileri derecede utanan biri konumunda tasvir edilmesi dikkat çekicidir. Bu bir bakıma bir kültürel sermaye ve sembolik şiddet örneğidir. Çünkü bir bireyin kendi alışkanlıklarını, giyim kuşamını vs. başkalarının alışkanlıkları ve giyim kuşamı üzerinden bir utanca dönüştürmesi, hem bir kültürel sermaye hem bir sembolik şiddet örneğidir. Bir bireyin, kendisine ait olandan yola çıkarak başkalarına ait olanı aşağılaması da aynı durumun örneğidir. Bourdieu’ya göre otorite sadece emirle dayatılan bir şey değildir. Ona göre bu; dilde, tavırda, hâl ve hareketlerde, hayat tarzında, hatta şeylerde bile varlığını hissettirir. Çünkü çok daha derinlerde, köklü bir inanış biçimine yaslanır (2014: 200-201). Bu, bir sembolik şiddettir. Bourdieu’nun tezine göre kültürel sermaye her alanda üretilmekte ve bunun üzerinden bir toplumsal hiyerarşi inşa edilmektedir. Örneğin bir zevki, beğeniyi, tarzı merkeze alıp bunun üzerinden ötekileştirmek, kültürel sermaye üzerinden bir sembolik şiddettir. Şiddete uğrayan çoğu zaman bunun farkında bile değildir. Bu sermaye okuldan, aileden, gruplardan vs. edinilir. Haso Çocuk’ta gerçekleşen durum budur.

Halide Edip *Zeyno'nun Oğlu*'nda ben/biz tarafında olan Türk kimliğini roman boyunca Kürt kimliğinden, yöredeki insanların kimliklerinden üstün tutar. Bu, her yönüyle tasvirlerle yansımaktadır. Örneğin yazar, yöredeki köylüleri işin içine çekerek “Haso Çocuk (...) bu ibtidaî köylüleri hayrete düşüren bir ‘Hasan’dı” (2019: 107) der. Haso Çocuk; Hasan’dan ve Kürt Zeyno’dan değildir. Yazar, çocuktaki bütün üstün özellikleri hep Hasan’a dayandırır. Bu kıyasta yöre insanı iptidai olmaktadır. Kürt Zeyno da hep yazarın baktığı yerden kendisine, çocuğuna ve yöredeki insanlara bakmaktadır. Örneğin o, “yavrusunun bu köylülerden başka bir şey olmasını da o kadar tabiî buluyordu” (2019: 107) düşüncesinin ürünü bir bakış açısına sahiptir. Yine benzer bir şekilde “çocuğun kendi zelil muhitinden ziyade bu İstanbul muhitine ait” (2019: 175) olduğunu düşünmektedir. Çocuk, İstanbullu Zeyno’nun anlattığı insanların dengidir. İstanbullu Zeyno da çocuk hakkında “kendi sefil muhitinin çok üstünden bakan bir gurur ve izzetinefis vardı (...) Acaba babası Türk müydü?” (2019: 203) diye düşünmektedir. Çapaklı gözleri, kirli yüzleriyle kucakta dolaştırılan K... Köyü’nün çocuklarına hiç benzemiyordur (2019: 222). “Acaba babası Türk müydü?” sorusu aslında çok şeyi anlatmaktadır. Yazar, roman boyunca bir yüce Türk ve iptidaî insanlar kıyası yapmaktadır. Kürt Ramazan, bu üstünlüğe kızgın bir ruh hâli içerisinde tasvir edilir. Çünkü Haso Çocuk “Ramazan’a, çocuğun kendisine üstün olduğunu hissettiriyor” (2019: 88). Şeyh M... de at yarışında, kendi atının Haso Çocuk karşısında yarışı kaybetmesiyle aynı hisse kapılır. Şeyh M... “kendi zulüm ve kudretinin, çocuğun, anlayamadığı zekâ ve kabiliyeti karşısında mağlup olduğunu kademe kademe kabaran bir hiddetle duyuyordu”r (2019: 125). Bu örnekler romanda etnik kökenlerin, önyargılar ve genellemelerle ideolojik bir tasvire konu edildiğini göstermektedir. Üstelik yazar, iyiyi veya kötüyü yaslandığı merkezden kendisi işaretleyerek tasvir etmektedir.

Yakup Kadri’nin *Ankara* romanında etnik kökeni dolayısıyla öteki olarak ele alınanlar ecnebler/Avrupalılardır. Selma Hanım, genel olarak yazarın sözcülerinden biri konumundadır. Kurguda Hakkı Bey, ecnebi bir kadınla flört etmektedir. Yazar, onun eşi olan Selma Hanım’ın düşüncelerini “Hakkı Bey’in bu münasebeti bir Türk hanımıyla olsaydı. Genç kadın, gurur ve haysiyetinin bu kadar kırılışına, bu kadar ayaklar altına alınıp çiğnenişine, belki, boyun eğecekti. Fakat, kocasının bir ecnebi kadınla bu alakası, ona karşı iki katlı bir ihanetti. Onu, hem cinsiyetinde, hem milliyetinde yaralıyor” (2018: 154) şeklinde yansıtır. Burada ecnebi kadının etnik

kökünü nedeniyle ötekileştirildiği, bir Türk hanımından aşağıda düşünüldüğü görülmektedir. Selma Hanım “bari bir Türk kadınıyla aldatsaydı” demeye getirmektedir. Dolayısıyla bundan bir ecnebi kadının bir Türk kadınıyla asla eşit olamayacağı sonucu çıkmaktadır. Başka bir bölümde ise Selma Hanım, Hakkı Bey için “Avrupalılarla sevişmekte, Avrupalılarla düşüp kalkmakta” (2018: 155) demektedir. Burada da Hakkı Bey’e kadınlar yüzünden olumsuz bir gözle bakıldığı görülmektedir. Hâliyle ecnebi kadın, olumsuz özellikler üzerine inşa edilmiş bir kimlikle tasvire konu olmaktadır.

Nihal Atsız’a ait *Bozkurtlar*’ın etnik ötekileri ise Çinlilerdir. Romanın bütününde Çinliler genelleyici bir tutumla, Türklerin sahip olduğu üstün vasıflardan yoksun olarak tasvir edilirler. Onların vasıfları bütünüyle kötü, olumsuz, aşağılayıcı vasıflardır. Necip Tosun’a göre siyasi sanat tümüyle ideolojik temsil işlevi gördüğünde doğrular, yanlışlar, iyiler, kötüler matematiksel ifadelerle belirlenir. Yazar, derinden değil yüzeyden gider ve okuru, duyguya değil alkışa, öfkeye çağırır (2011: 180). Aslında romanda Nihal Atsız’ın yaptığı, Tosun’un dile getirdiği durumdan farklı değildir. “Franco Moretti, romanın ulus-devletin sembolik biçimi olduğunu iddia etmektedir” (Dellaloğlu, 2020a: 237). Nihal Atsız’ın, romanı bu amaçla da kullandığı görülmektedir. Atsız’ın ideolojik bakış açısı özellikle romanın ötekileri olan Çinlilerin tasvirlerine yansımaktadır. Örneğin Bögü Alp “Çinlilerden çeri yetiştirmek üzücü bir işti. Kavrayışları da yoktu. Çinliler çeri olmak için değil, dokuma yapmak, yemiş yetiştirmek ve filozof olmak için yaratılmış yarı buçuk kişilerdi” (2012: 372) düşüncesindedir. Kür Şad ve Bögü Alp’in Şen-king’e dair düşünceleri ise “Çinli idi. Yalnız bu sebep onun kötü olması için yetip artardı bile” (2012: 306) tarzındadır. Burada genelleyici bir tutum dikkati çekmektedir. Romanda İşbara Alp, Çinlilerden tiksiniyor (2012: 17). Onbaşı Yamtar ile Onbaşı Pars arasındaki sohbette “Zaten bu Çinli kadınlar hep kısır oluyorlar. En soylusu beş tane doğurabiliyor. İnekler buzağılar. Kısraklar tay doğurur. Kancık itten enik çıkar” (2012: 27) düşüncesi ön plana çıkmaktadır. İfadelerin oldukça genelleyici, ötekileştirici ve aşağılayıcı olduğu gözden kaçmamaktadır. Özellikle “kancık it” ifadesi dikkati çekmektedir.

Yazar, kadını erkeğiyle bütün Çinlilere dair sürekli genelleyici tasvirlerle başvurmaktadır. Çinli kızlar çelimsiz ve naziktirler (2012: 217). Üç Oğul, Çinli sevgilisi hakkında “onun çelimsiz, arık, güçsüz oluşu da Üç Oğul’a bir tuhaf geliyordu. Ötüken’deki, o taşı sıkça suyunu çıkaracak olan kadın nerde, buradaki nazik, korkak

kadın nerde” (2012: 261) diye düşünmektedir. Bir tarafın kadını eril kimliğe büründürülmüş olarak tasvir edilirken diğer tarafın kadını güçsüz, korkak olarak sunulmaktadır. Zaten Çinli kadın sadakatten yoksundur (2012: 263). Yazar’ın, Kara Ozan’ın dilinden aktardığı “Katun seni aşmalı / Öz yurdunu basmalı / Yüz bin Çinli kesmeli (...)” (2012: 29) dizeleri dikkate değerdir. Çinli o kadar ki değersizdir. Yamtar, kırmızı sunan Çinli hizmetçiye “Ulan Çinli! Sakın şu sunduğun kırmızıda da ağuş olmasın?” (2012: 35) şeklinde çıkışmaktadır. Çünkü gerek yazar gerekse roman kişilerinden biri olan Yamtar açısından Çinli demek tuzak ve ihanet demektir.

Yazar, roman boyunca genelleyici tasvirlerle başvurmaya devam etmektedir. Kür Şad, Çinlilere “Siz erce dövüşmesini bilmiyorsunuz” (2012: 43) demektedir. Onbaşı Pars ile Onbaşı Yamtar’a göre Çinliler zaten yılan benzerler (2012: 46). Çin tahtına aday bir bey olan Şen-king, benzer bir tasvire konu edilir. Ok yarışında Türk savaşçıların kırkı da oku hedefe tam isabet ettirirken o, en kolay hedefte bile üç okta yuvarlağı bulamaz. Üstelik dördüncü ok, hedef yerine gider bir Türk çerisinin borkünü havaya uçurur. Şen-king gülünç bir duruma düşer (2012: 49-50). Kür Şad’a göre bütün Çinliler çasırt yani casustur (2012: 58). Onbaşı Pars’a göre ise “Çinliler it sürüsü gibi çokluk budun!”dur (2012: 65). Onbaşı Sançar, kendisine ilan-ı aşk eden Fu-lin’e “Çin’e akın edip atanı, ananı, soyunu, sopunu kestiğim; malını, yurdunu yağma ettiğim için mi bana vuruldun?” (2012: 75) diyerek onu aşağılar. Kür Şad’a göre Çinli erkekler akçayı almak için malını verir, her şeyini verir, daha ileri gider, evdeşini verir. Çin’deki köpek Ötüken’e gelmekle kurt olamaz. Ona göre Çinliler Türk kanıyla aşılanarak canlanırken, bahadır olurken, Türkler Çinli kanıyla ancak soysuzlaşacaktır (2012: 81). Burada Çinli kanı ve Türk kanı bile farklı özelliklerde sunulmakta ve iki taraf kanın soyluluğu veya soysuzluğu üzerinden tasvir edilmektedir. Yazar, her ne kadar bu sözleri kahramanların ağzından aktarsa da sözler aslında kendisine ait sözlerdir. Çünkü Atsız, aynı görüştedir. Ona göre soyculuk, aynı zamanda bir sağlık koruma meselesidir. Karışmak ise üstün olanın aleyhinedir. Büyük meziyetlere sahip Türklerin soyu, bu meziyetlerden yoksun soylarla karıştığında, Türk’ün bazı büyük meziyetleri kaybolmakta ve bunların yerini diğer soyların iptidaî vasıflarından bazıları almaktadır (2016: 84).

Çinliler roman boyunca sürekli antipatik tasvirlerin konusudur. Yamtar, “Şu Çinlilerle Suğdakları hangi Tanrı yaratmış? Böyle budun yaratmaktansa yaratmamak yeğ!” (2012: 120) diyerek bu ırkların yaratılışını bile gereksiz bulur. Aynı Yamtar,

“Bizim Tanrı’mızla Çinlilerin Tanrı’sı bir midir?” sorusunu sorar. “Bütün insanlar kardeştir” diyen papaza ise “İt sürüsü kadar Çinlilerin hepsi benim kardeşim mi? Ulan sen delirdin mi?” (2012: 206) diye cevap verir. Dikkat edilirse yaratılışta bile ırkların farklı yaratıldığına inanılmaktadır. Tanrı bir ırkı yüce, diğer bir ırkı aşağılık özelliklerde yaratmış olmaktadır. Zaten etnik anlamda “üstün ırk” anlayışı çoğu toplumda milliyetçi düşüncenin temel öğelerinden biridir. Romanda bu anlayış oldukça belirgin çizgilerdedir. Böylece tasvirde keskin çizgilerle ayrılmış iki farklı kimlik ortaya çıkmaktadır. Tasvirler bu keskinlikte bütünüyle karşıt renklerdedir.

Kemal Tahir’in *Köyün Kamburu*’nda Kürt’e dair olumsuz birkaç tasvirin olduğu görülmektedir. Bu örneklerden biri “cüppenin kollarını kestirip başka yerlerini yamattıktan sonra Çalık’ın kılığı büsbütün rezilleşmişti. ‘Şalvarını Kürt hizmetkarlar giymez, postallarını dersin köyün en fakiri evine sokmaz.’ (2006: 200) şeklindedir. Burada bir olumsuz Kürt imajı göze çarpmaktadır. Romanın bir başka yerinde ise Uzun İmam, Çalık Hafız’a “Dil bilmez Kürtler ki birisini takımıyla şuraya kondur, boğazı tokluğuna eşek gibi çalıştır” (2006: 201) demektedir. Bu bölümde de dil bilmez, eşek gibi çalıştırılıp tepe tepe kullanılabilen bir Kürt imajı ortaya çıkmaktadır. Ayrıca romanda “Ne demişler ‘Kürt’ü kovalaya kovalaya dövmeli’ demişler” (2006: 258) sözü geçmektedir. Romanda Kara Abuzer ile iş birliği yapan eşkıya Musa Çavuş ise Kürt’tür. Kısaca romanda tasvire konu olan Kürt imajı olumsuz çizgiler üzerindendir.

Devlet Ana’da merkez kimlik Osmanlı/Türk kimliğidir. Karşıya konulan kimlikler ise Bizans/Frenk, Moğol, Kürt, Çingene kimlikleridir. Bu kimlikler nerdeyse bütünüyle olumsuz özelliklerle tasvire konu olur. Örneğin Osman Bey romanda “Frenk adamı, say ki, kuduz canavardır. Kahpedir, kıyıcıdır, Allah’ı maldır, dini imam soymaktır. İrzi, namusu, utanması, acıması, sözü, yemini hiç yoktur. Bunalırsa insan eti yer” (2010: 191) düşüncesiyle konuşturulur. Dikkat edilirse Frenk kimliği bütünüyle kötü, olumsuz öğelere yastır. Romanda Yunus Emre ile Kaplan Çavuş arasında “-Yahu delikli demirin sihirbazlıkla ilintisi nedir? Kudurmuş mu bu kara domuzlar? -Evet, bildiğin domuz papaz kudurganlığı... Ama salt papazlar değil, say ki, Karanlık Dünyanın tüm Frenk keferesi kudurmuş...” (2010: 246) şeklinde bir diyalog söz konusudur. Bu diyalogda da Frenk kimliği genelleyici bir tutumla aşağılık özelliklerde tasvire konu olmaktadır. Özellikle kullanılan “domuz” kavramı dikkate değerdir. Yine Frenk kimliği Yanaki’nin ağzından “Eskiden İncil’imizde, 'Frenk' yazılıydı, 'Şeytan' yerine... Frenkler

kazıdı, şeytanlık edip” (2010: 529) sözleriyle yansıtılır. Şeytan ise bütün inanışların kötülük figürüdür. Orhan Bey ise “Bir yerde Frenk savaşçısı varsa, kahpeliği aklından hiç çıkarmayacaksın, kardaş!” (2010: 385) sözleriyle konuşturulur. Frenklerin kahpelik sıfatıyla tanımlanmasına romanın birçok yerinde rastlanır.

Devlet Ana’da ötekileştirici tasvirlerle konu alan bir başka kimlikler ise Çingene, Kürt ve Moğol kimlikleridir. Kerim’in ağzından “Çingenlerden başkasının, yanı sıra karı getirmediğini şaşarak hatırladı. Öyle ya, karıyı sürükleyemezsin ardına takıp... Ayak bağı olur.” (2010: 537) sözleriyle bu kimlik öteki bir kimlik olarak tasvire konu olmaktadır. Kürt kimliği ise Pervane’nin ağzından “Damadı olacak da, namı belirsiz Kürt oğlanı değil, bir koca sancakbeyidir” (2010: 261) şeklinde bir öteki kimlik olmaktadır. Burada Pervane’ye göre damat adayı Alişar Bey’dir, bir Kürt oğlanı değildir. Dolayısıyla Kürt kimliği olumsuz özelliklerin kimliği olmaktadır. Moğol kimliğine de romanın birçok yerinde değinilir. Bu tasvirlerden biri Mavro’nun ağzından “Frenklerle Moğolların başı altından çıkmış bugünlerin rezilliği... Ülkeyi batıdan Frenkler basmış, doğudan Moğollar...” (2010: 24) şeklindedir. Ayrıca yazar “yasa tanımaz Moğol’un” (2010: 27) ifadesine başvurur. Moğol kimliğini temsil eden Çudaroğlu; yağma, soygun, zulüm ile anılır. Örnek olarak “Buraların ünlü soyguncusu Çudaroğlu’dur.” (2010: 28) sözlerinde bu görülür. Ayrıca “Vergi üstüne vergi bindirmekte Moğol (...) Mısır’ın Memlûk Sultanı geldi, biraz Moğol öldürdü. Bunu duyan Abaka İlhan, ordusunu çekti yürüdü, oç almak için iki kere yüz bin kafa kesti” (2010: 50) bölümünde Moğol kimliği olumsuz bütün özelliklerle iç içedir. Bu kimlik romanda hep yağma, zulüm, soygun, adaletsizlik gibi negatif özellikler üzerinden tasvir edilir. Romanın bir yerinde ise “Çudaroğlu, Cengiz Han’a, çelik dişli insan köpekler, yani ünlü savaşçılarla çok ünlü başbuğlar yetiştirmiş Çudar kabilesindendi.” (2010: 301) cümlesi geçer. Burada ötekilerin, hayvana dair özellikler üzerinden tasviri göze çarpmaktadır. Zaten hayvanlar, hayvani özellikler üzerinden tasvir, özellikle ötekilerin sunumunda çokça başvurulan bir tasvir yoludur. Kısaca romanda bütün etnik kimlikler, kişilikler negatif özelliklerle ötekileştirilerek tasvir edilmiştir.

Onuncu Köy’de ise özellikle Kürt kimliği olumsuz tasvirlerle konu edilir. Romanda Baykurt’un düşüncelerinin temsilcilerinden biri olan Topal Pehlivan “Ben keyfimden mi Hekimhan’ın Kürtleri gibi ak donla geziyorum” (2008: 41) sözlerini kullanır. Dolayısıyla ortalıkta “ak donla gezme” gibi ayıplanan bir alışkanlıkla

tanımlanan bir Kürt portresi ortaya çıkar. Demirci Veli usta ise “tarlasını sürmeyen çiftçiyi Kürdistan yanlarına sürmekten” (2008: 208) bahseder. Ona göre çiftçi Kürt çiftçisine benzememeli. Romanda köylüyü sömüren Cemal Bey’in oğulları da Ortaköy halkına “Sizi Kürdeline sürdürürüz” (2008: 272) şeklinde bir tehdit savururlar. Kısaca *Onuncu Köy*’de de bir etnik kimlik, etnik yöre olumsuz tasvirlerle konu edilmiştir. Bu tasvirler çoğunlukla genelleyici tasvirlerdir. Zaten ideolojik tasvirlerde önyargılar, genellemeler merkezde yer almaktadır.

“Ulus devlet anlayışını savunan Türkçü-Turancı bir yazar” olan Abdullah Ziya Kozanoğlu’nun yazdığı “tarihî romanlara dikkat edildiğinde romanların adının hemen altında ‘Büyük Türk Romanı’ alt başlığına rastlanır. Bu ibareyle yazar, öncelikle Türk milletin büyüklüğüne vurgu yapar” (Kaya, 2010: 45-46). Zaten o da kendisini “Türk milletin asil hareketini, yazdığı kitaplarla senelerden beri belli eden ben” (Aktaran Kaya, 2010: 92) diye tanıtır. Onun romanlarında öteki kimlikler ise farklı çizgilerde tasvir edilir. Kozanoğlu’nun 1964’te yayımlanan *Sarı Benizli Adam*’ında söz konusu “öteki” etnik kimlik Bizans kimliğidir. Bu kimlik daha çok güvenilmezlik, döneçlik, ikiyüzlülük gibi özellikler üzerinden tasvir edilir. Şehzade Mustafa, Bizans sarayı için “Görüyorsun ki. Bizans saraylarında gizli olarak bile bir saat bulunsam yağlı ip boynuma dolanıyor (...) ‘Zehirlemişlerdir!’ diye yemek yiyememek... ‘Köşeye birisi gizlenmiştir!’ diye güzel bahçelerde gezememek” (1976: 39) sözlerini kullanır. Yazar, şehzadenin ağzından güvenilmez bir Bizans kimliği ortaya koyar.

Şehzade Mustafa, Bizans için Vasilisya’ya “Türklerin birbirleriyle kavga etmelerinden her zaman kaçırım. Siz, bizi birbirimize düşürüp zayıflatmak istiyorsunuz” (1976: 54) der. Bizans kimliği yine negatif bir özellik üzerinden sunulmaktadır. Bizans İmparatoru Manoel ise bir Bizanslı olarak hep başka ülkeleri karıştırma gibi planlarla anılır. Çelebi Mehmet, Musa’ya iki kere yenilir ama yazarın deyişiyle “Manoel kurnazdı. Mehmet Çelebi’yi teselli etmek için her mağlubiyetin arkasından bir ziyafet hazırlıyor, eğlenceler ve cümbüşler arasında mağlubiyet acılarını da ona unutturuyordu” (1976: 115). Laskaridis ise Şehzade Mustafa’ya “Atalarından kim bize düşman olduysa, kavga ederken, kim dost olduysa, rahat döşeğinde ölmüştür.” (1976: 126) tavsiyesinde bulunur. Böylece çıkar için her yolu mubah gören bir Bizans kimliği ortaya çıkar. Yazar başka bir yerde de “Varenkler yerlerine geçtiler (...) Aleksandra’nın tek durmayıp mercimeği fırına vereceğini biliyorlardı (...) Acı acı güler,

içlerinden ne kıskançlık, ne de bir kızgınlık duyarlardı. Her Bizanslı gibi karılarını bile sevgilisinin kapısında bekleyebilirlerdi” (1976: 50) şeklindeki düşüncelerini dile getirir. Üstelik bunu “her Bizanslı” diyerek geneller. Ayrıca “Kozanoğlu’nun eleştiri yazılarında sıkça kullandığı ve dikkatlerden kaçmayan iki kelime vardır. Bunların biri ‘dalkavuk’ ikincisi ise ‘Bizans ruhu’dur” (Kaya, 2010: 93). Romanın, Bizans kimliğine dair tasvirlerinde bu tespitin gözetilmesinde fayda vardır.

Hekimoğlu İsmail’in *Minyeli Abdullah*’ının etnik kimlik açısından ötekileri genellikle Batı insanı ve komünizmle anılan Ruslardır. Romanda bu ötekiler genellikle toplumu yozlaştıran, İslam’dan uzaklaştıran kimlikler üzerinden anılırlar. Abdullah “İngilizleri, Ermenileri, Rumları görerek Mısırlılar bu hale geldiler” (2002: 126) demektedir. Böylece ötekiler; yozlaştırma, ahlaki çürümeye sebep olma gibi olumsuzluklar üzerinden tasvire konu edilmektedirler. Yine Abdullah’ın bakış açısına göre “Mısır’ın dinine, örf ve adetlerine kastı olan turistler Mısır’a gelip, memleketinde gezmedikleri kıyafetle geziyorlardı. Memleketlerinde yapamadıkları işleri yapıyorlardı. Meserret Parkına gidip sevişmeler, camilere ayakkabı ile girmeler ve müezzin dövmeler” (2002: 131). Burada başka etnik kimliklerin, başka dinlerden vs. olan insanların olumsuzluklar üzerinden okunduğu ve bu şekilde tasvire konu edildiği görülmektedir. Romanda Rus kimliği ise her zaman Komünizm ile anılır. Abdullah’a göre “Komünizm lideri ve tatbikçisi olan Rusya kalkıp ‘Sosyalist’ ismini almış”tır (2002: 200). Zaten romanda Komünist olarak tanımlanan herkes negatif tasvirlerin konusudur. Yazarın ideolojik bakış açısı kimi çelişkileri de doğurmuyor değildir. Çünkü yazar Batı’yı, Rusya’yı oldukça olumsuz çizgilerde tasvir ederken Amerika’yı olumlu çizgilerde tasvir etmektedir (2002: 165). Aslında burada ideolojik bir bakış devreye girmektedir. Çünkü Amerika komünizm karşıtı bir ülke konumundadır. Yoksa yazarın genelde çıplaklık üzerinden tasvir ettiği, yozlaşmış turist tiplerini Amerika’da yok mudur? Belki daha da fazladır ama ideolojik açıdan yakınlık tasvirde sempatiyi doğururken; ideolojik açıdan uzaklık ise tasvirde antipatiyi doğurmuş olmaktadır.

3. 2. 8. Ötekileştirilen Dindarlar

Aslında dine ve dindara olumsuz bakışın; dini, geri kalmışlığın bir sebebi olarak görmeye dair yaklaşımların izleri, hem Cumhuriyet öncesinde hem sonrasında epeyce görülür. Ocak’ın tespitiyle, genel tutumlar itibariyle Tanzimat’tan beri Batılılaşmacılar - her zaman açıkça söylenmese de- İslam’ı hep geriliğin, ilkelliğin sorumlusu olarak

görmüşlerdir (2013: 8). Bu anlayış, genellikle İslam'ı dışarıda tutma gibi bir amacı da içeriğinde barındırır. Ocak, 1923'te Osmanlı İmparatorluğu'nun yerine, laik Batı kültürüne dayalı, Türk milliyetçiliğini esas alan Kemalist resmi ideoloji doğrultusunda kurulan Türkiye Cumhuriyeti'nin; etnik köken farklılıklarının, dini ve mezhebi kimliklerin yeniden gündeme gelmesi gibi korkuları bünyesinde taşıdığını ifade eder (1996: 268). Dolayısıyla dine karşı yaklaşım korkular ve olumsuz bakış açılarıyla iç içedir. Mardin, İttihatçıların ve Kemalistlerin, dinsel kurumları siyasal rejimi tehlikeye sokabilecek bir unsur olarak gördüklerini dillendirir (1991: 241). Bu yüzden rejimi tehlikeye sokabilecek unsurların dışarıda bırakılması temel bir gaye olur. Neticede Cumhuriyetle beraber “Osmanlı İmparatorluğu'nun dini temelini tedrici olarak sekülerleştirilmesi” (Mardin, 2011: 69) amaçlanmış olmaktadır. Ahmet Çiğdem'e göre Cumhuriyetle birlikte, dinselliğin yorumlanması, devletçi-otoriter bir karakter taşır (2005: 31). Hâliyle dine ve dindara bakış da devletçi, otoriter bakıştır. Ocak'a göre Cumhuriyet rejimi, Gökalp'in "Türkleşmek, İslamlaşmak, Muasırlaşmak" formülünden yalnızca birinci ve üçüncüyü devreye sokmuş, ikincisini dışarıda bırakmaya çalışmıştır (2013: 113). Elbette dışarıda bırakılan unsura karşı varlık sahasında olan bakış, olumsuzluklarla iç içe bir bakıştır. Zaten Mardin, bunu vurgular. Ona göre Türkiye Cumhuriyeti'nin laikleştirme politikası İslami bağlantılarını söküp atmıştır (1998: 55). Bu yüzden uzun yıllar İslam'a, dine ve dindar olarak tanımlananlara karşı söylemler, tutumlar, eylemler çoğunlukla negatif çizgilerde olmuştur.

İsmail Kara'ya göre özellikle 1950'lere kadarki süreç “din merkezli kısıtlamalar, baskılar, biçimsizleştirmeler, mahkemeler, göz hapisleri ve idamlarla dolu olan sıkıntılı ve zor bir dönemdir” (2010: 24). Kara, bütün bunlar yüzünden İslamcılık düşüncesinin, diğer düşüncelerin aksine eser verme ve fikirlerini savunma açısından zayıfladığı inancındadır (2014: 9). Özellikle akademik çevreden ve aydınlardan bir kısmının İslam'ı laikliği tehdit eden bir unsur olarak okumaları ve irtica edebiyatı etrafında dönmeleri (Kara, 2010: 16), İslamcılarını eser verme, düşüncelerini sözlü veya yazılı olarak dile getirme açısından kısıtlamıştır. İslam'a, dine ve dindara karşı, uzun bir süreçte inşa edilen olumsuzlayıcı anlayış, bakış açısı ve ortam; önyargıları ve genellemeleri devamlı büyütmüş, yaygınlaştırmıştır. Bu yüzden Türk romanında uzun yıllar, sergilenen dindar figürler genelleyici ve önyargılı bir tutumla kurgulanmıştır. Uçan'a göre kimi zaman gerçekçilik, ideolojinin hizmetine sokulduğunda, toplum

içinde her zaman gösterilebilecek kötü örneklerden yola çıkılır, genellemeler yapılır, bağlı olunan ideolojinin haklılığının kılıfı hazırlanır (2014: 458). Uçan, buna *Yaban*'ndaki Şeyh Yusuf Efendi'yi, *Yeşil Gece*'deki Eyüp Hoca'yı, *Vurun Kahpeye*'deki Hacı Fettah Efendi'yi, *Vukuat Var*'daki Kabak Hafız'ı örnek gösterir. Bu örnekler, özellikle ideolojik romanlarda, uzun yıllar, en çok ötekileştirilerek tasvir edilen tiplerden birinin “dindar” tiplmesi olduğunu göstermektedir. Zaten dindarlar çoğunlukla ideolojik bakış açılarıyla ele alınmışlardır.

Romanlarda nerdeyse bütün dindarlar ötekiler, kötüler, düşmanlar sınıfındadırlar. Yazarlar, onları iftirdan cinayete, namussuzluktan vatana ihanete kadar her türlü kirli eylem ve söylem üzerinden tasvire konu ederler. Ayrıca onlar fiziksel açıdan devamlı çirkinliklerle, biçimsizliklerle sunulurlar. Çünkü dindarların; özellikle ideolojik anlatılarda sürekli kirli sakal, sarık, cübbe, kara çarşaf, tespih gibi olumsuz anlamların yüklendiği ideolojik, sembolik unsurlar üzerinden tasvir edildikleri görülmektedir. Clifford Geertz açısından ideolojiler karmaşık kültürel simgelerin düzenli bir dizgesidir. Ona göre bu simgeler gerçekliğin görevini üstlenmekte ve bulundukları topluma, kendilerini onlara göre düzenleyecekleri haritalar sağlamaktadır (Freedon, 2011: 60). Altı çizilen simgeler belli düşünce ve davranış kalıplarını da üzerlerinde taşımaları nedeniyle adeta birer hazır çerçeve işlevi görmektedir. Dindarı “öteki” olarak tasvir eden romanlara bakıldığı zaman, bu romanlarda dindarların birer hazır çerçeve işlevi gören söz konusu sembollerle sunuldukları görülmektedir. Foucault, farklılıkların açığa çıkarılması ve dramatize edilmesinin, ideolojinin anlamını azaltmak bir yana artırdığı inancındadır (2016b: 67). Ele alınan romanlarda dindarlar, onları daima farklı ve öteki olarak sunan semboller üzerinden gösterilmektedirler. Onların üzerine olumsuz anlamda birer etiket gibi yapıştırılan bu semboller romanlarda sürekli tekrar edilmektedir.

“Asmak lazım kesmek lazım”cı dindar karakterleri ele alan, Halide Edip'in *Vurun Kahpeye*'sinde romanın ana karakteri bir öğretmendir. Gittiği kasaba; halkın eşraf ve dindarlar tarafından sömürüldüğü, ötekileştirildiği, ikinci sınıf insanlar konumuna düşürüldüğü bir kasabadır. Hâliyle geceye mahkûm, ışığa muhtaç bir kasabadır. Öğretmenin amacı ise halka sözü edilen konularda ışık olmaktır. Zaten romanın girişinde Aliye, “Toprağınız toprağım, eviniz evim; burası için, bu diyarın çocukları için bir ana, bir ışık olacağım ve hiçbir şeyden korkmayacağım; vallahi ve billahi!” (2009: 19) sözleriyle konuşturulmaktadır. Dolayısıyla roman bir ışıktan mahrumluk imasıyla

başlamaktadır. Ayrıca romanın başlarında “Yerde kabarmış kirlerin, üzeri sulanmış sıkça tesadüf edilen, donmaya yüz tutmuş tükürük ve balgamlara basmamak için ihtiyatla yürümek lazım geliyordu; loş ve tavanı örümcekli bu dairenin çok ağır, insanın içine çöken bir kokusu vardı” (2009: 21) tasviri dikkate değerdir. Yine *Vurun Kahpeye*’deki okulun tasviri aynı doğrultudadır. Yazar, okulu “pis ve karanlık toprak avlusunda kokusuna mâni olamadığı kırık kapılı hela” (2009: 26) ile tanıtır. “Aliye, ilk sınıfa girdiği zaman, pencerelerine kâğıt yapışmış pis dershanede epeyce birikmiş sigara dumanı” (2009: 28) fark eder. Böylece kasaba gerek mekânları, gerek gerici olarak damgalanan dindarları ile negatif çizgilerde sunulmaktadır. “*Vurun Kahpeye*’nin yazıldığı yıllara bakılırsa, inkılabı daha doğrusu Batılılaşmaya karşı çıkan çevrelere duyulan güvensizlik ve kızgınlığın romanın tavrını belirlediği görülür” (Özgül, 2004: 106). Bu güvensizlik ve kızgınlığın hissedildiği romanda olaylar; ışıgı, vatanseverliği sembolize eden ben/biz; karanlığı, geriliği, sömürüyü, vatana ihaneti sembolize eden ötekilerin çatışmasına dayanmaktadır. Yazar, ben/biz tarafını duygusal, sempatik, sıcak; ötekileri ise bütünüyle soğuk, antipatik tasvirlerle konu etmektedir.

Dindar bir tiplleme olarak kurgulanmış olan Hacı Fettah Efendi, ötekilerin ana kişilerindendir. Hacı, Halide Edip’in zihnindeki Derviş Vahdetî’ye benzetilmektedir. Halide Edip, *Mor Salkımlı Ev*’de, 31 Mart Vakası’na adı karışan ve bu nedenle idam edilen Derviş Vahdeti için “Vahdeti, bütün inkılapçılarla inkılabı taraftar genç talebeyi İslamiyet’in düşmanı olarak tanıtmış ve onların katledilmelerinin farz olduğunu söylemişti” (2000: 156) demektedir. Romandaki Hacı, bu Derviş Vahdeti ile hemen hemen aynı zihinde, çizgide bir tipllemedir. Zaten Kuvayı Milliye aleyhtarı olan Hacı Fettah cuma namazı sonrası ahaliye “Bıyıkızları, gavurlar gibi yakalık takanları, din düşmanı olanları istemeyiniz! Onlar ki ellerine kudret geçer geçmez mukaddesatı çiğner, kadınlarımızın örtülerini kaldırır, sünnet ve farzı inkâr ederler. Onları istemeyiniz! Ey ahali onların kanı kâfirlerin kanı gibi helaldir.” (2009: 37) diye seslenmektedir. Aynı konuşmada “Hatta derim ki, herhangi bir kuvvet ve hükümet, nereden gelir ve kim olursa olsun, camilerimizi, dinimizi siyanet ederse ona biat ediniz” (2009: 37) demektedir. Böylece yazar, oldukça dar/sıg düşünceli bir dindar ortaya koymuş olmaktadır. Hacı Fettah, çocuklara marşlar söyleten Aliye için “Görüyor musunuz? Erkeklerin içinde yüzü gözü açık namahremler Müslümanların kalbini fesada vermek için şarkı söyleyerek dolaşıyorlar.” dedikten sonra konuşmayı “Bunlar, bunlar

mel'undur (...) eğer bir gün yalnız içimize Yunan girdiğini değil, başımıza taş yağdığını görmek istemiyorsanız, bu karıların üstleri başlarıyla beraber kendilerini de parçalayınız” (2009: 39) şeklinde sürdürür. Burada “parçalayınız” ifadesi dikkate değerdir. Çünkü hayvana dair bir saldırganlığı ima etmektedir. Zaten yazarlar özellikle ötekilerde vahşi hayvanlar üzerinden göndermeleri çok kullanmaktadırlar. Böylece Hacı Fettah, vahşi bir kimlikle tasvir edilmiş olmaktadır. Zaten romanın sonunda Aliye, onun merkez olduğu bir kitle tarafından parçalanacaktır.

Cumhuriyet sonrasında kılık kıyafet, özellikle kadın üzerinden bir çağdaşlık sembolü olarak yorumlanır. Hacı Fettah Efendi'nin de Aliye'yi kılık kıyafeti nedeniyle ötekileştirmesi, bu noktada dikkat çekicidir. Çünkü Aliye, genel anlamda Cumhuriyet ideolojisinin aydın öğretmenidir. Onun karşısında olan Hacı Fettah ise gericiliğin, yobazlığın bir tiplemesi olmaktadır. Dolayısıyla ortaya çıkan Hacı Fettah portresi, Cumhuriyet ideolojisinin karşısında yobaz bir dindar portresidir. Zaten yazar onu her türlü kirli eylemin dindarı olarak tasvir etmektedir. “Tosun, henüz Ömer Efendilere misafir olmadan evlatlığı Aliye ile münasebetleri uydurulmuş, galiz teferruatla, kasaba içinde Fettah Efendi'nin himmetiyle yayılmıştı.” (2009: 41) bölümünde iftira eyleminin içindedir. Onun için Aliye “bir kahpe”dir (2009: 62). O, Aliye'ye dair “kahpe” ifadesini sıklıkla tekrar eder. Yazar, onu başka bir bölümde “Camiin önünde Fettah Efendi kollarını aptes almak için sıvarken (...) Bulanık ve çapaklı gözleri kan içinde gülüyordu. İhtiyar dudaklarının arasında dökük dişlerinden siyah ve boş ağız çirkin bir delik gibi açılıyordu” (2009: 63) tasviriyle sunmaktadır. “Uğursuzluk getiren ‘kem göz’ kavramına dünyanın her yanında rastlanır” (Dell, 2017: 148). Hacı'daki gözler bu özellikte gözlerdir. Kısaca onun fiziksel özellikleri de oldukça çirkin çizgilerledir. “Yüzünün yanak kemiklerinde iki kırmızı leke hâsıl olmuştu, biraz çapaklı küçük gözleri bakıyor, mintanından fırlayan ince boynundaki alelâde ceviz kadar duran yumru, elma kadar şişmiş görünüyordu” (2009: 49) sözleriyle gerçekleştirilen tasvir aynı doğrultudadır. Sinsi bir yüze (2009: 65) sahip olan Hacı Fettah'ın “dişsiz ve çökük ağız” (2009: 124) dikkate değerdir. Ayrıca “siyah bir delik gibi dişsiz açılan” bir ağız (2009: 125) onun başka bir fiziksel özelliğidir.

Vurun Kahpeye'de dönem içerisinde olumsuz anlamların yüklendiği sarık ve tespih gibi semboller Hacı Fettah'ın tasvirinde “başında sarığı, elinde tespihi, ocağın karşısında ibadet ediyordu” (2009: 124) şeklinde kullanılır. Zaten Cumhuriyet

sonrasında yeni anlayışın kurucuları ve ideologları tarafından bu unsurlara bütünüyle olumsuz bakıldığı görülmektedir. Örneğin Yaşar Nabi Nayır, Arap harfleri, cübbe-sarı gibi unsurları olumsuz anlamda eşleştirir (1981: 43) ve “sarıklı cahil” (1981: 88) tabirini kullanır. Bu noktada Atatürk’ün “milletimizin başında cehil, gaflet ve taassubun ve terakki ve temeddün düşmanlığının alâmet-i farikası gibi telâkki olunan fesi atarak onun yerine bütün medenî âlemce serpuş olarak kullanılan şapkayı giymek” (Aktaran Tunçay, 1981: 181) sözü de önem arz etmektedir. Fettah Efendi gibi tiplerin dinle anmanın, dine örneklik anlamında ciddi bir zarar verdiğini bile bile yazarların buna başvurmalarında şüphesiz ki ideolojinin payı büyüktür.

Romanda Tosun Bey, “Hacı Fettah Efendi, cuma günü meydanda Kuvayı Milliye’nin kanı gâvurlar gibi helaldir; Yunanlıları isteyiniz, onları istemeyiniz diye beyanatta bulunmuş” (2009: 50) demektedir. Bunun doğruluğunu onaylarcasına Hacı Fettah, Kantarcıların Uzun Hüseyin ile birlikte “Tosun’un hareketinden (...) kasabasındaki Yunan kumandanını haberdar etme” (2009: 62) gibi bir eyleme kalkışır. Böylece tasvir anlamında ortaya çıkan Hacı Fettah portresine vatana ihanet de eklenmiş olur. Ayrıca yazar, onu “kahpeleri de gebertecekti, fakat evvela bu günahkâr kadınların güzellerini Yunanlılara teslim ederek Yunanlıların kendi itibarını artıracak, sonra bu karıları şeriatın emrettiği cezayı millete taşlattırarak yaptıracak” (2009: 82) şeklinde bir düşünceyle tasvir eder. Yazar uç noktalarda bir kötü dindar figürü ortaya koyar. Aliye gibileri Yunanlılara peşkeş çekme niyeti bunu göstermektedir. Aliye’yi komutanla Rumca konuşurken görünce onu “çarşaf giymiş bir gâvur kızı” olarak yorumlar. Onun için Aliye’nin kanı, gâvurca söylediği için bir gâvur kanı kadar mekruhtur (2009: 99). Yazar böylece oldukça derinliksiz bir dindar tasviri ortaya konmuş olmaktadır. Aliye, ona “Sen Kâbe’den gelen bir hacı değilsin, sen şeytanın yeryüzünde bir nev’i elçisisin” (2009: 126) der. Zaten yazar, roman boyunca tam bir şeytan portresi çizmektedir.

Hacı Fettah, Aliye’den öylesine nefret etmektedir ki onu “parça parça etmek arzusu” (2009: 144) ile doludur. Onun için “bu İstanbullu kahpenin etinden, kemiğinden bir zerre bırakmamak (...) din ve millet namına” (2009: 171) bir eylemdir. Uzun Hüseyin ile birlikte linç esnasında “Bunu dinleyenler kâfirdir. Vurun, vurun, vurun, kahpeye vurun! Kafasını, hâlâ söz söyleyen dudaklarını parçalayınız; erkekleri baştan çıkaran haram saçlarını parçalayınız, yolunuz, vurunuz, vurunuz!” (2009: 173) şeklinde bağırmaktadır. Tekbirler eşliğinde Aliye’yi kurbanlık gibi keserler. Hacı Fettah ve Uzun

Hüseyin, İstiklal Mahkemesi'nce idama mahkûm edilir. Romanda ideolojik amaç öncelendiği için ister istemez kurguda, vakanın sunumunda, tiplerin çiziminde kimi sorunlar ortaya çıkmaktadır. Bunun tasvire yansımaları ise ya siyah ya beyaz tiplerdir. Dolayısıyla ideolojik anlamda inkılapçı, yenilikçi, ilerici, aydın bir Aliye'nin karşısına gerici, yobaz, hain bir Hacı Fettah konmakta ve tasvirler bu doğrultuda şekillendirilmektedir. Ayrıca bir özelliğe veya sınırlı özelliklere hapseden bir çizimin insanın doğasıyla ne derece doğru orantılı olduğu tartışılmalıdır.

Reşat Nuri'nin; militan dindarlarıyla öne çıkan *Yeşil Gece*'si dindar tiplerini ele alan diğer bir romandır. Yeni cumhuriyetle beraber Tevhid-i Tedrisat Kanunu'nun çıkarılması, geleneksel İslami eğitim kurumları olan medrese, tekke, zaviyelerin kapatılması, dönem ve sonrası için etkileri geniş adımlardır. Atatürk de “Birtakım şeyhlerin, dedelerin, seyitlerin, çelebilerin, babaların, emirlerin arkasından sürüklenen ve falcılara, büyücülere, üfürükçülere, nûshacılar talih ve hayatlarını emniyet eden insanlardan mürekkep bir kütleye, medenî bir millet nazarıyla bakılabilir mi?” (2020: 754) düşüncesindedir. Gerek yukarıdaki adımlar gerekse Atatürk'ün ve dönemin bakış açısı Reşat Nuri gibi yazarları etkilemektedir. *Yeşil Gece*'nin de medreselere, şeyhlere, hacı ve hocalara bakışı benzer çizgidedir. Bu yüzden *Yeşil Gece*, dindarı ötekileştiren romanlar içerisinde en önemli örneklerden biridir. Bu, yazarın dine ideolojik açıdan yaklaşımının sonucudur. Akif Emre, dönem içerisinde dini, bireysel yaşama çabalarını bile düşman sayan bir ortodoksi ile malul olan bir Jakoben laiklikten bahseder (2017: 206). Romanda Ali Şahin, yazarın sözcüsüdür. O, din hakkında “En eski tarihlerden beri din, daima ordunun geçtiği yerlerde ebedî bir yeşil gece hüküm sürmüştür” (Güntekin, 2014: 33) şeklinde düşünmektedir. Bu bakışta din, karanlık ile eşleştirilmektedir. Bu bakış açısı bütünüyle tasvirlerle yansımaktadır. Bir dinin temsilcilerini hep olumsuz kişilerden seçmek, dine olumsuz bir bakışın varlığını da gösterir. Yazar, roman boyunca tek bir olumlu dindar portresi, alternatif bir din anlayışı ortaya koymaz.

Yeşil Gece'deki ideolojik arka planı ortaya koyan öğelerden biri kişilerle bağlantılı olarak mekânın sunulmasıdır. Ebru Burcu Yılmaz, bir mekânın ona hayat ve dinamizm katan masalının, hikâyesinin, şarkısının, türküsünün var olabilirliğinden bahseder (2021: 76). Belki de birinin ötekileştirdiği mekâna dair diğerinin nice hikâyeleri, türküleri, hatıraları vardır. Mekân, hem ben/biz hem öteki açısından “yalnızca topografik bir yer değil, anlam üreten, anıları barındıran, kişinin iç dünyasını

yansıtan bir değerdir” (Korkmaz, 2017: 13). Bachelard, bir mekân olarak evin, “öteki” için “hem beden hem de ruh olabileceğinden dem vurur (2017: 37). *Yeşil Gece*’de ise mekâna bakış, ırmağın bir yakasını kullanan ideolojik bakıştır. Her şey sadece ben/biz’den, mekân ise sadece ben/biz’e ait olandan ibaret değildir. Çünkü “fiziki çevremiz hem bizim hem de başkalarının izlerini taşır” (Halbwachs, 2018: 159). Oysaki ideolojinin devreye girmesi, dışlanmanın da devreye girmesidir. Kaldı ki “dışlanma olgusu da tek boyutlu değil, ekonomik, kültürel, siyasi ve mekânsal boyutlar içeren bir olgudur” (Erkilet, 2015: 97). *Yeşil Gece*’deki dışlanma olgusu da sadece kişilere yönelik işlememektedir. Bu olgu kişilerle bağlantılı olarak inançlara, kıyafet ve sembollere olduğu kadar mekâna da yöneliktir.

Sibel Bozdoğan, 1908-31 döneminin, modern bir sanatsal ve mimari kültürünün doğuşuna işaret ettiğini dillendirir. Bozdoğan, milliyetçi bilinçten esinlenen bu sanatsal ve mimari kültürün içine yeni mimari ürünü okulları da dâhil eder (2016: 458). İçinde milliyetçilikten de ilham alan yeni mimariye uygun bir okul inşasının geçtiği romanlardan birinin, *Yeşil Gece* olması dikkate değerdir. Zaten romanın merkez figürü Ali Şahin, yeni okulu (Emir Dede Mektebi), diğer mekânları bombardıman edecek yeni bir kale olarak görür (2014: 71). Çünkü ona göre diğer mekânlar, geriliğin ve karanlığın sembolüdür. Tasvirlerle bakıldığında bunu görmek zor değildir. “Mektep barınılmaz bir haldeydi. Bugün damının bir tarafını aktarıyorlar, yarın öbür tarafı akmaya başlıyordu.” (2014: 71) bölümü, buna iyi bir örnektir. Yine Somuncuoğlu Medresesi; ortadaki yosunlu şadırvandan sızan sular, ıslak taşlarının üstünde bitmiş otlar, kararmış kemerlerde güvercin yuvaları, avlunun dört tarafında karanlık ve rutubetli taş hücreler ile tasvir edilmektedir (2014: 18). Şahin’e göre bu karanlık duvarların arasında ne dünyalar yıkılmıştır (2014: 19).

Dikkat edilirse mekâna dair bütün sözcük ve ifadeler negatif unsurlara yaslanmaktadır. Zaten “sözcükler gözün belki göreceği bir şeyi betimler ya da asla göremeyeceği bir şeyi ifade ederler, bir fikri kasıtlı olarak aydınlatır ya da karartırlar” (Ranciere, 2023: 15). Bu noktada Cumhuriyet ideolojisinin medreseye bakışının olumsuz oluşu hatırlanmalıdır. Dellaloğlu, bugün Türkiye’de hala çok yaygın olan “din merkezli medrese, bilim merkezli üniversite” şablonunun tarihsel olarak doğru olmadığı inancındadır (2020a: 104). Oysaki laik kesim çoğunlukla medreseyi din merkezlilikle eşleştirmiş ve eğitimde bir ikiliği söz konusu etmiştir. Örneğin 1 Şubat 1928’de Halil

Nimetullah Öztürk, *Millî Mecmua*'da “medreseden bize intikal etmiş olan ikilik cereyanını durdurarak birliği temin etmeye çalışmak, bugünün inkılâp vazifelerinden biri olmak lâzım gelir” (1981: 49) demektedir. Yakup Kadri ise 1 Temmuz 1924'te *Hâkimiyet-i Millîye*'de, medreselerin ilgasını takdir ederek “kendimizi âdeta bir nevi rönesans devrine girmiş telâkki edebiliriz” (1981: 535) düşüncesini dile getirmektedir. Sadri Ertem de “medrese düşünür, saray emreder, yeniçeri icra ederdi. Türk inkılabı bu muhitten doğdu” (1933: 11) düşüncesindedir. Bütün bunlar, dönem içerisinde medreseye dair olumsuz yaklaşımları göstermektedir. Reşat Nuri de romanda benzer bir yaklaşımla medreseyi tasvire konu etmektedir.

1930'ların önemli mimarlarından biri olan Behçet Bedrettin “Tarihi ve mimarlık kıymeti olmayan eserleri traş etmek, temizlemek demek olan bu ameliyenin birçok faideleri vardır” (1934: 176) düşüncesindedir. Bedrettin, aslında yeni bir zihniyetin, kimliğin peşindedir. *Yeşil Gece*'deki tutum bundan çok farklı değildir. Romanda yazar, karanlık zihinlerin inşa ettiği karanlık yapıların yerine, aydınlık zihinlerin inşa ettiği aydınlık yapılara ihtiyaç olduğu mesajını sık sık vermektedir. Bu, yeni bir zihniyeti, kimliği inşa etme amacının mesajıdır. Bozdoğan, mimarlıkta modern hareketin Türkiye'ye gelişinin, *Hâkimiyet-i Milliye*'nin 1930 yılı sayılarından birinde şu sözlerle kutlandığını dile getirmektedir: “Şimdi, birkaç seneden beri, dünyanın her tarafında yeni asrın yeni mimarisi inkişafa başlamıştır. Genç mimarlar artık eski zihniyet ve ananeleri kırarak hakikate doğru yürümektedirler” (1998: 118). Dolayısıyla bu karanlık mekânlar (eski zihniyet) yıkılmalı ve yıkılanın yerine aydınlık mekânlar (yeni zihniyet) inşa edilmelidir. Necip'in, “İki katı bir ettirdiğimiz gibi zemini yükselteceğiz (...) şuraya peronlu bir cümle kapısı açacağız... İki katın alçak çilehane pencerelerini de birleştirip büyüttüğümüz gibi çıkacak bize tavanları istediğimiz ebatta, güneşi, havası bol, tertemiz bir yeni mektep (...) şu kemer de balkondur” (Güntekin, 2014: 78) ifadeleriyle aktarılan planı, bunu ortaya koymaktadır. Ayrıca burada “mekân, romanın kurgusunda başkişinin yaşamı ve idealleri doğrultusunda biçim” kazanmaktadır (Kanter, 2008: 219). Elbette kahramanın bu ideallerinin arkasında ideoloji de yatmaktadır.

Mektep; boğucu bir atmosferde sunulan medreselerin, türbelerin aksine ışığı bol, geniş, ferah bir mekândır. İlginçtir Güntekin de *Anadolu Notları*'nda “Bugün mekteplerimiz artık o eski mektepler değildir. Çocuklar, oralarda eskisi gibi sıkılmıyorlar” (2021: 90) düşüncesini paylaşmaktadır. *Yeşil Gece*'de inşa edilen yeni

okul bu düşünceyle paraleldir. Bu, dönemin yeni anlayışının mimarlarından Bedrettin'in "eski mimarlık korkulu ve anlaşılmaz, bugünün açık ve sevinçlidir" (1934: 175) düşüncesiyle doğru orantılıdır. Necip'in diğer bir planı ise "Sarıova için müstakbel bir imar plânı hazırlıyordu. Hükümet konakları, belediye daireleri, adliye sarayları, bankalar, hastahaneler, mektepler, hatta sinema ve tiyatro binaları" (2014: 236) sözleriyle yansıtılır. Plan, "Sarıova'yı bütün türbeleriyle medreseleriyle yok farz ediyor, yerine yeni bir memleket (...) Kadiri tekkesinin yerinde bir sinema... Sonra Kelâmi Baba türbesi yerinde bir mektep... Sipahizade Medresesi'nin üstünde bir tiyatro" (2014: 236) inşa etmektedir. Burada özellikle "yeni bir memleket" ifadesi ideolojik anlamda dikkate değerdir. Amaç yeni bir memleketin de inşasıdır. Burada modernizmin, geleceği hep bir ilerleme fikri üzerinden okuması akla gelmektedir. "Sir James Frazer, tarihi yabancılık, barbarlık ve uygarlık aşamalarına bölmüş"tür (Watson, 2023: 19). *Yeşil Gece*'de de eski ile yeni arasında benzer bir anlayışa başvurulmaktadır. Zaten romanda vaka ve kurgu ilericiler ile gericilerin çatışması üzerinedir.

Yeşil Gece'de kişilerle ilişkili olarak Sarıova'nın tasviri de okul ve medresenin sunuluşundan farklı değildir. Şahin'in, alaycı bir dille "Takriben on iki haneye bir cami, mescit veya medrese isabet edermiş. Belediye, geceleri sokak feneri yaktırmazmış. Sokaklar evliya kandilinden şenlik gecesine gibiymiş (...) Mekteplere gelen minimini iptidai talebelerine sarık sardırırlarmış" (2014: 13) şeklinde aktardığı Sarıova tasviri, romanın ideolojik arka planı açısından dikkat çekicidir. Oysaki Şahin, daha oraya ayak basmamıştır. O, kasabayı, ideolojik anlamda zihinde inşa edilmiş olan bir hazır çerçeveye yerleştirmektedir. Said, Şarkiyatçılık ile birlikte üretilen bir Doğu'nun varlığını bahse konu etmişti. Burada da üretilen bir Sarıova'dan bahsedilebilir. Aslında kişilerle bağlantılı olarak mekânda arzulanan, ideolojik amaca bir dayanak zemini inşa etmektedir. Budak'ın aktardığı şekliyle *Mecmûa-i Fünûn*'un Şubat 1864 tarihli, 21 numaralı sayısında yayımlanan bir yazısında Münif Paşa, ahşap evleri ve dar sokaklarıyla İstanbul'un durumunun üzüntü verici olduğunu belirtir. Ona göre şehrin ne derece ıslaha muhtaç olduğu ortadadır. Budak'a göre Münif Paşa, bütün milletlerin kışkırdığı bir coğrafyada suyu ve havasıyla benzersiz bir ulu şehir olan İstanbul'la ilgili bu tespiti yaparken, ölçü olarak medeni Avrupa şehirlerini almıştır (2014: 162). Paşa bu yolla mekânda değişim ve dönüşüme bir dayanak oluşturmaktadır.

Reşat Nuri *Yeşil Gece*'de Ali Şahin vasıtasıyla benzer bir tutumun içerisinde. Bütünüyle ışıktan mahrum çizgilerde ortaya konan Sarıova tasvirinden maksat, aydınlığa muhtaçlığa dair bir dayanak oluşturmaktır. Çünkü karşı cephede gerilik ve karanlık vardır. Ali Şahin, daha oraya ayak basmadan kasaba hakkında alaycı ve önyargılı tutumla “istediğimden âlâ bir yere gidiyorum. İzmir'deki Sarıova'ya. Sokakları kırmızı evliya kandilleriyle, çocuklarının başı yeşil sarıklarla donanmış bir sofa yatağı (...) Sokaklarda türbe kandillerini söndürteceğim” (2014: 14) diye konuşmaktadır. Zaten önyargılı tutuma uygun olarak “Şahin Efendi, bu kasabayı nasıl tasavvur ediyorsa hemen hemen öyle” bulur (2014: 51). Çünkü ideolojik yaklaşımlarda insan; zihninde olanı aramakta, bulmak istemektedir. Bu, *Aşk-ı Memnu*'da Mlle de Courton'un, “Beni bir Türk evine getirdiğinize emin misiniz?” (Uşaklıgil, 2020: 53) sorusuyla ifade etmek istediğidir. Çünkü zihni, gideceği mekâna dair nice imajlar, önyargılarla doludur. O, zihninde olanı mekânda aramaktadır. Şahin'in, Sarıova'yı uzaktan görünce “Bizim muharebe meydanı göründü” (2014: 52) demesinin sebebi budur. Görüldüğü gibi romandaki mekân sunumu, romanın ideolojik arka planı için önemli bir göstergedir. Romanda kişilerin sunumu, mekân sunumundaki keskin karşıtlıklardan farklı değildir.

Yeşil Gece'de dindarlar, Ali Şahin açısından sürülerdir. Ona göre “Ne istediğini ve ne yapacağını bilen sekiz, on münevver insan; karanlık fikirli, karanlık maksatlı hesapsız cahil sürülerini dilediği gibi sevk ve idare edebilirdi” (2014: 60). Başka bir yerde de “Hak ve hakikatten kuvvet alan bir tek şuurlu insan, bu sürüyü kendine ram edebilir” (2014: 108) diyerek düşüncelerini aktarır. Dolayısıyla dindarlar, cahiller sürüsü olarak tanımlanmaktadır. Ali Şahin, medresede eğitim görenleri ise “dağda koyun güdecekleri yerde şehirlerde insan sürüleri gütmeye hazırlanacaklardı. Fakir taraflarına gelince, bu da dağdaki çobaninkinden pek farklı değildi. Kaba ve iptidai bir dünyaları vardı” (2014: 23) yaklaşımıyla tasvir eder. Burada dindar gösterilenlere dair, oldukça olumsuz çizgilerde bir tasvirin söz konusu olduğu görülmektedir. Yazar, bu dindarlara dair tasvirlerin dozunu Ali Şahin vasıtasıyla her adımda artırır.

Ali Şahin'in medresedekilere dair bir tasviri de “Kimi açlıktan, beden sefaletinden yıpranmış, yeşilimsi bir renk bağlamış, kimi damızlık boğalar gibi (...) Dar, geriye kaçmış, ileri fırlamış biçimsiz alınlar, enfiyeden delikleri büyümüş biçim biçim burunlar... Fakat hepsinde kenarları tıraşlı çember sakallar” (2014: 24) şeklindedir. Dikkat edilirse medresedekilerin hepsi, genelleyici bir tutumla, oldukça aşağılayıcı bir

fiziksel görünüşle tasvir edilmektedirler. Sonuçta bu kadar insanın hepsinin biçimsiz alınlara, burunlara sahip olması mümkün değildir. Elbette burada ideolojik bir bakış devreye girmekte ve söz konusu bakış, ötekileri hem içsel bir çürüme hem de fiziksel çirkinliklerle tasvire konu etmektedir. Yine başka bir bölümde Ali Şahin, onlar hakkındaki düşüncelerini “Açlığın, sefaletin Anadolu köylerinden (...) sürüp getirildiği alil, ebleh mütereddi, yarı meczup çocuklar, karlı havalarda yiyecek aramak için şehirlere inen aç kurtlara benzeyen yalnız sıhatten, iştihadan ve hayvani sevk-i tabiîlerinden ibaret birçok iptidâî mahlûklar” (2014: 28) sözleriyle dile getirir.

Yeşil Gece’de Ali Şahin, bir dönem eğitim gördüğü medresede olan herkesi oldukça karanlık bir manzara ile sunmaktadır. Onlar hakkında “Evet, bir gün bütün cihanı gölgesiyle kaplayacak yeşil sancağın gönüllüleri bunlar mıydı? Bu ordudan çapul ve bozgunundan gayri ne ümid edilebilirdi? (...) bir padişah selâmı, üç beş liralık bir ihsan için Allah’ı da, Peygamberi de tereddütsüz satarlardı” (2014: 31) diye düşünmektedir. Yazar, Şahin’in dilinden onları yeşil başlı baykuşlara, zararlı otlara, koyun sürülerine de benzetir (2014: 43). Yine Ali Şahin, onlar için “başlarında bir yırtık sarık, sırtlarında birer meşin heybe (...) iptidâî mahlûklar” (2014: 28) sözünü kullanmaktadır. Burada özellikle “sarık” dikkat çekici bir öğedir. İlyasoğlu’na göre “Batılılaşmanın tarihi içinde, kılık kıyafete ilişkin simgesel değerler, her zaman Batılılaşmanın ‘dozu’ ve kimlik ile ilgili tartışmaların odak noktası olagelmıştır” (2013: 69). Dolayısıyla sarık da olumsuz görülen bir kimlikle ilgili simgesel bir değerdir. Ali Şahin için sarık ötekileri sembolize etmektedir. Bozdoğan’a göre modernliğin tözünün değil de kolayca tanınabilen simgelerinin ve dışsal biçimlerinin hızla cumhuriyet modernleşmecilerinin birincil meşgalesi haline gelmesi şaşırtıcı değildir. Ona göre 1930’lardaki yayınlar çoğunlukla bu doğrultudadır (2012: 72). Bu konuda Atatürk’ün “milletimizin başında cehil, gaflet ve taassubun ve terakki ve temeddün düşmanlığının alâmet-i farikası gibi telâkki olunan fesi atarak onun yerine bütün medenî âlemce serpuş olarak kullanılan şapkayı giymek” (Aktaran Tunçay, 1981: 181) sözü, üzerine çokça düşünülesidir. Ayrıca Yaşar Nabi Nayır, “Bunlar hacının hocanın sarıklanmasını, kadının kara çarşafı bürünmesini isterler” (1981: 38) diyerek bir kesimi işaretlemektedir.

Romanda sarık vb. kıyafetlere, söz konusu düşünceler doğrultusunda bir bakış egemendir. Romanda ötekilerin sarık gibi dışsal simgeleri, Ali Şahin’in öncelikli meşgalelerinden biridir. Ayrıca Ali Şahin, dolayısıyla yazar için ötekiler; insan dışı

varlıklar, iptidaî mahlûklardır. Bu yüzden onların üzerindeki her unsur olumsuz tasvirlerin konusudur. Örneğin “hepsinde kenarları tıraşlı çember sakallar” (2014: 24) göze çarpar. Şube Müdürü Basri Bey’in “Kara sakalının seyrek kılları arasından ablak yanaklarının kızardığı” (2014: 7) görülür. Burada tasvirde kullanılan dil, renkler oldukça dikkat çekicidir. Her roman kahramanı bir yazar tarafından kurgulandığına göre kullanılan dil ve sözcükler, aslında yazarın dili ve sözcükleridir. Barthes, dilin saf bir araç olduğunu reddeder (2017: 121). Dil, saf bir araç olmaktan çıkıp bir ideolojiye yaslandığında ise tasvir ideolojik olmaktadır. Hâliyle İslamcının “ak sakal”ı, Toplumcu Gerçekçi romanda veya Kemalist çizgideki romanda “kara sakal”a dönüşebilmektedir.

Yeşil Gece’de birer öteki olarak görülen bütün dindar kişilikler her yönüyle olumsuz çizgilerde sunulmaktadır. Yazar, medreseden Zeynel Hoca’yı “uzun boylu, sopa gibi dik vücutlu, gayet haşin dik kafalı, geçimsiz, mutaassıp bir softaydı. Keskin sivri yüzünde sivri dişleri, bir yana çarpılmış uzun bir burnu vardı” (2014: 26) şeklinde hem karakter hem de biçim olarak olumsuzluklar, çirkinliklerle tasvir etmektedir. Zeynel Hoca, sarığı çıkardığı için Şahin’e kızgındır, onu gördüğünde ise “ısırmaya hazırlanmış yırtıcı bir hayvanın dişlerine benzeyen sivri, uzun dişleriyle” gülmektedir (2014: 17). Dikkat edilirse Zeynel Hoca, yırtıcılık üzerinden bütünüyle insan olmanın dışına çıkarılmaktadır. Ayrıca burada “gülümsemenin simgesel boyutu” (Breton, 2018: 120) da göz önüne alınmalıdır. Yüze yansıyan gülümseme tarzı aynı zamanda içte olanın, karakterin bir sembolüdür. Breton’a göre yüz maskelediğini açığa vurmaktadır (2018: 11). Burada da sinsî bakış, gülümseyiş içsel kiri dışa yansıtmaktadır. Yazar, ötekilerde gülümsemeyi kötü karakterin aynasına, sembolüne dönüştürmektedir.

Ötekileştirmenin başladığı yerde bakış açısı hemen değişebilmektedir. Sonuçta ötekileştirme; çoğunlukla insan dışı kılma, aşağıda, ötede/uzakta görme gibi tutumları beraberinde getirmektedir. “Homo sacer” (Agamben, 2017: 90) olarak öteki sözlü veya fiziksel her muameleye açık bir varlıktır. Yazar da ötekilere “homo sacer” muamelesi etmektedir. Öteki, aynı zamanda “kurbanlık yabancı” (Kearney, 2012: 18) konumundadır. Ben/biz bütün günahı ona yükleyerek, onu kurban ederek arınmaya çalışır. Bu noktada seçilen sözcükler, tesadüfî değil, bilinçli bir seçimin ürünüdür. “Keskin sivri yüzünde sivri dişleri, bir yana çarpılmış uzun bir burnu vardı” (2014: 26) cümlesi bunun örneği olarak gösterilebilir. Genellikle bu dil ya böylesi sözcüklerle ya da Arapça sözcük ve tamlamalarla dolu bir dildir. Çünkü dindar ötekiler çoğunlukla

millî dile, yeniliklere de yabancıdırlar. Onların dili adeta gericiliğin dilidir. Yazar Zeynel Hoca'yı “Hak Taâlâdan bana hitab-ı izzet gelse ki ‘Ey Mûnet-kim-i Zülcelâl, cennet bahçelerinde ben neydeceğim ki?’” (2014: 27) sözleriyle konuşturur. Bu Zeynel Hoca'nın bir âdeti de sokakta yanından süslü bir kadın geçtikçe ona küfrederek sataşmaktır (2014: 27). Yazarın, ideolojik kaygılar nedeniyle tasvirde uç noktalara varmaktadır. İdeolojik bir merkez belirlemekte; oradan içeridekilere ve dışarıdakilere bakmaktadır. Bu da ister istemez sempatiyle tasvir edilen merkezdekileri ve antipatiyle tasvir edilen merkez dışındakileri beraberinde getirmektedir.

Yeşil Gece'nin öteki dindarları Zeynel Hoca'dan söz, eylem, görünüş itibarıyla farklı değiller. Medresedeki softalardan biri şaşıdır (2014: 18). Medreseden Hacı Fettah Efendi “peygamberler ve İslâm tarihinden kalma masal döküntülerini” anlatmaktadır (2014: 20). Nedim Hoca “şeriat mahkemelerinde yalancı şahitlikle” geçinmektedir (2014: 24). Yazar, yine medreseden Hafız Remzi'yi “pek yüksek gönüllüydü. Her kadına yüz vermezdi. Çok kere yaşlı dulları, tecrübesiz genç kızlara ve kadınlara tercih ederdi (...) Softalar, onun yatak odasına girdiği kadınların saymakla tükenmeyeceğini söylerlerdi.” (2014: 25) sözlerine konu olan bir karakterle tasvir eder. Anadolu'da hafızlık gibi sevilen, önemsenen bir unvanı böyle bir karaktere vermek, oldukça ötekileştirici bir tutumdur. Ayrıca romanın diğer hafızları da hep çirkin eylemler ve fiziksel özellikler üzerinden tasvir edilirler. Mecit Molla'yı ise yazar, “ara sıra Abdülhamid'e jurnal verdiği, hatta derste rıza-yı hümayuna muhalif bir söz sarf etmiş bir müderrisi Haleb'e nefyettirdiği söylenirdi” (2014: 28) şeklinde sunmaktadır. Kısacası medresede o kadar insanın içinde ne içsel ne de dışsal özellikler yönüyle elle tutulur bir insan yoktur. Zaten onlar insan değil birer mahlûkturlar. Şahin'in, iç dünyasındaki çatışma ve şüpheler için danışmaya gittiği muharrir Efendi Hazretleri ise “peştemal büyüklüğünde siyah bir enfiye mendiliyle burnunu” silmektedir (2014: 39). Dikkat edilirse yazar ötekilerin küçük büyük her eylemini itici bir şekilde tasvir etmeye çalışmaktadır. Burada önyargılar ve genelleyici tutumlar devrededir.

Yeşil Gece'de Ali Şahin, Sarıova'ya öğretmen olarak gittiğinde, orada medresedekilere benzer dindar figürlerle karşılaşır. Değişen tek şey sadece isimlerdir. Örneğin Hafız Remzi, burada artık Hafız Eyüp'tür. Romanın baş ötekisi bu karakterdir. Şahin, Maarif Müdürlüğü'ne adım atar atmaz onunla karşılaşır. Karşılaşma sahnesinde Hafız, “Arkasından birisinin, kelekli keçilerin öksürmesine benzeyen bir sesle kesik

kesik güldüğünü işitti. Başını çevirdi. Köşedeki kocaman koltuğun içinde kaybolmuş minimini bir hoca gördü. Kıvrıkcık köse bir sakalı, renksiz bir yüzü var” (2014: 54) sözleriyle tasvir edilir. Bu tasvirde “keçi” ifadesi oldukça dikkate değerdir. Kearney’ye göre keçi kötülüğü simgeleyen -ve kötülüğün yerine geçen- bir hayvan olarak karşımıza çıkmaktadır. Yine ona göre Ortaçağ fresk, resim, mozaiklerinde vs. neredeyse istisnasız olarak, habis yaratıklar ‘keçi’ özelliği taşır ve onların boynuzları, sert kılları, sakalları, toynakları vardır (2012: 43-44). Ayrıca günah keçisi kavramı da bütün günahların, olumsuzlukların yüklendiği ötekiler anlamında dikkate değerdir. Campbell’a göre bu terimin kaynağı, Levililer kitabında dile getirildiği gibi, Yahudilerin Kefaret Günü’ndeki bir ritüele, anlatıya yaslanmaktadır. Anlatıda kurban edilen iki keçi vardır. Burada özellikle ikinci keçi dikkate değerdir. İkinci keçi, yeraltı tanrısı olan Azazel’e adanmıştır. Bu keçiye Yehova’nın başrahibi tarafından İsrailoğullarının tüm suçları, günahları, isyanları yüklenmiş ve keçi çöle gönderilmiştir (2020: 25). Dikkat edilirse Hafız Eyüp, bütün olumsuzlukların yüklendiği bir ötekidir. Yazar, onun bu doğrultudaki tasvirlerine “kılıksız softa” (2014: 54) tabiriyle devam eder. Onun, “Yumurta kabuğu içinde fotoğrafı çıkarılan yeni doğmuş çocuklar vaziyetinde kollarını kısarak, yere değmeyen tabanlarını havaya kaldırarak hemen hemen sırt üstü kocaman koltuğa kuruluşu” (2014: 55) Şahin’in dikkatini çeker.

Hafız Eyüp, her yönüyle antipatik çizgilerde bir tasvirin konusudur. Gülüşü, duruşu, sakalı, boyu, sesi; kısaca her şeyiyle kötü, çirkin, aşağı bir kişiliktir. Ali Şahin, bir anda onun ne kadar tehlikeli bir olduğunu anlayıverir. Şüphesiz ki ilk karşılaşma sahnesinin ve Hafız Eyüp’ün tasviri, ideolojik kaygıların tasviridir. Çünkü bir insanın daha ilk karşılaşmada kendisini bütünüyle bir kötülük nesnesi olarak göstermesi veya bir insanın başka bir insanı bir çırpıda her şeyiyle çözümlemesi çok da mümkün değildir. Burada ideolojik amaçlar, kaygılar devreye girmektedir. Çünkü yazar aydınlığa muhtaç bir ortam inşa etmeye çalışmaktadır. Karanlığı kişilerde, mekânda, kıyafetlerde daha ilk karşılaşmalarda göstermeye çalışmaktadır. Bu da ister istemez tasvire yansımaktadır. Ayrıca yazar, Hafız Eyüp’ü de Arapça sözcük ve tamlamalara boğulmuş, herkesçe anlaşılması güç bir dil üzerinden de sunar. Hafız, Şahin’e “O ne kelime nûr-i aynım? dedi. Kasabamız Avrupa medeniyeti güneşinden henüz kâfi derecede iktisab-ı envar edemedi (...) Selefiniz maalesef, pek mazbutü’l ahlâk bir zat değildi (...) mesele-i meşhurundan tegafül etti ve rızk-ı maksumunu başka bir yerde aramak mecburiyetinde

kaldı” (2014: 54) sözleriyle seslenmektedir. Dolayısıyla ideolojik anlamda bu dil ile gericilik/eski eşleştirilmektedir.

Romanda Şahin, aydınlığın, bilimin, inkılapların sembolü iken; Hafız Eyüp bütünüyle eskinin, karanlığın, gericiliğin, kirli çıkar ve eylemlerin sembolüdür. Yazar, romanı bu karşıtlıkların mücadelesi üzerine inşa eder. Hafız Eyüp, söz konusu mücadelede Ali Şahin’i “evvela makam hırsı vasıtasıyla elde etmek” ister. “Bu olmayınca, kadın kuvvetine müracaat” eder. “O çarenin de netice vermediğini görünce bir para ve mal tuzağı” kurar (2014: 98). Fırtınalı bir gecede Şahin’e bir kötü kadın üzerinden bir tuzak bile hazırlar. Güya onu okulda kadınla basacaktır (s. 151-159). Ayrıca Hafız Eyüp, memleketin işgalinde ise işbirlikçi bir haine dönüşür. Yazar, onu “iri yarı bir düşman zabitanın yanında Eyüp Hoca oturuyordu. Hem de vaktiyle Sarıova büyüklerinin, kâtib-i mesulün ve mutasarrıfın yanında nasıl emin ve hâkim bir tavırla otursunsa yine öyle” (2014: 226) sahnesiyle tasvir eder. Ayrıca o, “Yunan kumandanına bir demet çiçek göndermiş (...) ulema namına arz-ı hürmet ve ubudiyet etmiş”tir (2014: 231). Dikkat edilirse “Hafız” unvanıyla adlandırılan birini yazar her türlü kötülük, çirkinlik, çürümüşlük tasvir etmektedir. Elbette bir hafızın böyle olması anlaşılabilir görülsün bile romandaki bütün hafızların, dindarların bu çizgide, zihinde, beden yapısında olması son derece düşündürücüdür. Burada ideolojik zemin dolayısıyla insan doğası göz ardı edilmektedir. Bu da gerek medresede, gerekse koca bir kasabada bir yönüyle de olsa iyi bir dindarın varlık bulmadığı bir zemin inşa etmektedir.

Sarıovalı softalar da *Yeşil Gece*’de medreselilerden, Hafız Eyüp’ten uzak kişiler değildir. Yazar onları, “Otuz bir Mart’tan sonra İstanbul’da birdenbire miskinleşen softalar, burada meydan kahvelerinde, medrese önlerinde, çarşı sokaklarında azgın oğul arılan gibi kaynaşıyorlardı” (2014: 55) şeklinde yansıtmaktadır. İki delikanlı arasındaki bir olayda delikanlının biri kamyı ile softanın başına vurmuştur. Yazarın anlatımıyla “Talebe-i ulûm bunu bir ‘sarığa hakaret cinayeti’ addetmiş ve hükümet konağının karşısında gürültülü bir nümâyış yaparak failin ‘emsaline ibret-i müessire’ teşkil edecek şekilde cezalandırılmasını istemişti” (2014: 72). Basit bir olay softaların uzun süre devam eden bir gösterisi şeklinde tasvir edilmektedir. Benzer bir durum okula verilen arazideki medresenin yıkım kararı sonrasında yaşanır. Yazar bunu “Medresenin önü yarım saat içinde mahşer yerine dönmüştü. Softalar, yine azgın ve coşkun, tabur tabur dolaşıyorlar (...) Güya medresede himmeti hazır, nazır olsun, evliyadan büyük bir zat

yatıyormuş” (2014: 80) tasviriyle yansıtmaktadır. Ayrıca softalar, medreselerin kapılarını kapatarak “bir mezardan gelir gibi korkunç seslerle içeride tekbir” almaktadırlar (2014: 85). Müslüman bir coğrafyada tekbirin, mezardan korkunç seslerle tasviri de dikkate değerdir. Yazar Küçük hafız Remzi’nin, hafızlık töreninde ölümü üzerine “O cennet kuşunun arkasından ağlamak... İsyan ve günahlarının en büyüğüydü. Küçük hafız, babasına, anasına, kardeşlerine cennet bağlarında köşkler hazırlamaya gitmişti” (2014: 111) şeklinde konuşmaktadırlar. Burada dini bir inanış yine alaycı bir tasvire konu edilmiş durumdadır.

Sarıovalı softalar ve ahali; türbeyi yaktığı iddiası ile Muallim Nihat Efendi’ye her türlü çirkin muameleyi eder vaziyette de tasvir edilmektedirler. Yazarın olayı yansıttığı “başına kırmızı kese kâğıdından bir külah giydirmişler, külahın ucuna iki boynuz takmışlardı. Tenekelerin dayanılmaz gürültüsü arasında (...) Sokaklarda, kahvede bekleyen ahali de vahşi seslerle ulumaya başladı.” (2014: 172) ifadelerine konu olan bir sahneyedir. Ayrıca bununla yetinmezler, yumurta ve domatesler fırlatmada, tükürük ve tokatta yarışır, birbirlerini ezerler (2014: 173). Yazar, dindar tiplere dair her ayrıntıyı abartıya boğar şekilde tasvir etmektedir. Aynı softalar, işgal sonrasında ise yazarın anlatımıyla askere gitmemek için ağın içindeki balıklar gibi haftalarca çırpınıp dururlar (2014: 206). Böylece bütün softalar birer haine dönüşmüş olur. Yazarın sözcülerinden Necip, bu durum karşısında “bizi bu hale koyanlar, başka tâbirle Yunan’ı Anadolu’nun göbeğine getirenler padişahlarla softalardır” (2014: 237) tespitinde bulunur. Yazarın ideolojik tutumu burada daha da belirgin bir hâl almaktadır.

Yeşil Gece’de yazar, öteki dindar tiplerden ihtiyar bir hocayı “İhtiyar hocanın hafifçe rahatsızlık dediği şey; sol eliyle sol ayağını tamamıyla hareketten mahrum bırakan, ağzını bir yana çarpıtan, dilini ağırlaştıran bir felçti (...) dudaklarında, bıyıklarında kalan yemek kırıntılarını etrafa saçarak gülüyor” (2014: 57) şeklinde yansıtır. Dolayısıyla ötekilerin yemek yiyiş tarzları da iğrenilir bir tarzda tasvire konu edilir. Sipahizade medresesi hocası Zihni Efendi, “Sipahizade’deki bunak ve hasta müderris” (2014: 97) olarak tanıtılır. Müderris Zühtü Efendi, köşedeki koltuğunda tavus gibi kabarmakta, hazzından ağzı kulaklarına varmaktadır (2014: 100). İdari müdür, Şahin’e Zühtü Efendi’yi “Ulûm-i Şer’iyede yed-i tûlâ sahibi olduğu gibi ulûm-i cedidiye de bizlerden ziyade vâkıftır. Garplıların fûnun-i cedideyi tamamıyla Araplardan ahz ve iktibas ettiklerini ispat eden mühim bir telifi vardır” (2014: 58)

sözleriyle tanıtır. Yine burada seçilen sözcükler ve dil dikkate değerdir. Rahim Efendi ise bütünüyle bir şiddet taraftarı olarak tasvir edilir. Küçük hafız Remzi'nin ölümü onun eğitim anlayışındandır (2014: 109). Yazar, akli ve bedeni öldüren bir eğitim sisteminin tasvirini yapmış olur. Hacı Emin Efendi “eski bir eşkıyadır. Nice masum insanı işkencelerle öldürmüş, köylerde karılarını, çocuklarını bile esirgemeyerek köklerini kurutmaya çalışmıştır. Paraya ve kana doyduktan sonra Hicaz'a gitmiştir (2014: 121). Dolmacı Hoca “Şahin Efendi için her gün akla gelmez bir iftira icad etmekte” olan biridir. “Bu adama Dolmacı Hoca denmesinin sebebi çok açgözlü olması ve nöbetle her gün zengin talebesinden birine dolma getirtmesi”dir (2014: 130). Ayrıca Sarıovalı din adamları kadın için “Kadındır. Cenab-ı Hak kusuruna bakmaz inşallah” (2014: 112) anlayışındadırlar. Burada da dindar için kadın ikinci sınıf bir insandır, mesajı verilir.

Yeşil Gece'de Reşat Nuri'nin ortaya koyduğu dindar tipler bütünüyle yobaz, gerici tiplerdir. Onlar her türlü kirli eylemin, niyetin, tutumun adamlarıdır. Yazar onları; kadın üzerinden tuzak kurma, vatana ihanet etme gibi olumsuz gördüğü bütün eylemler üzerinden tasvir eder. Ayrıca onların fiziksel özellikleri hep çirkinliklerle tasvire konu edilir. Kısaca yazarın ideolojik amacı/kaygısı tasviri ideolojik bir zemine taşımış, ötekilere dair sınırlandırılmış özelliklerde, uzak ve soğuk bir mesafeden tek tip tasvirler ortaya çıkarmıştır. Said, romanın, başka dünyalar var olabileceği için var olduğunu dile getirirken (2016a: 37) bir diyalojiye de vurguda bulunur. Oysaki *Yeşil Gece*'nin tasvirlerinde diyalojiyi görebilmek oldukça zordur.

Teke gibi kokan şeyh, suspus imam tiplerini de ele alan *Yaban*'ın yazarı Yakup Kadri, “Bizde inkılap hamlesine, daima, iki türlü irticanın kemend vurduğu görülür. Bunlardan biri medresenin, öbürü Babıali'nin mahsulüdür (...) Biri sarıklı, cübbe ve şalvarlı; öbürü fesli, setre pantolonludur” (1991: 164) düşüncesindedir. Ayrıca o, “mektepli softa ile medreseli softa” (1991: 165) tiplerini inkılabın önünde birer engel olarak görmektedir. Yakup Kadri'nin *Yaban*'da çizdiği dindar portresi de gelişmeye engel, gerici bir tiptir. Aslında *Ergenekon*'da da böyle bir tipten söz konusu eder. *Ziya, Ziya, Ziya!* adlı yazısında, Sakarya Savaşı sonrasında, Sivrihisar civarında köylerin birinde rastladığı Kur'an hafızı bir hocadan “kafatasının içindeki beyin mutlaka iki bin yıllık olduğu” (1990: 233) sözüyle bahseder. Zaten *Yaban*'da bu tip dindarları, özellikle üfürükçü, hurafeci, hak hakikat karşısında suspus olan menfaatperest dindar figürleri konu etmektedir. Burada Vedat Nedim'in “Yaban, Türk

edebiyatının cihan edebiyatına açılan ilk penceresidir (...) Varol! Yakup usta, ellerin nurdan kopsun!..” (1933: 49) sözü üzerinde tasvir açısından düşünülebilir. Walter Benjamin, eleştirinin, doğru mesafede durma işi olduğunu söyler (2018: 79). Oysaki Vedat Nedim’in, *Yaban*’a dair böyle bir mesafede olduğunu söylemek oldukça zordur. O, adeta “elindeki kitabı, sanki duygu ve düşüncelerini boşaltmak için bir fırsat” sayan (Cöntürk, 2006: 77) bir eleştirmen konumundadır. Şüphesiz bu tarz taraflı eleştiriler, bir tavır ve tarza teşvik anlamına geldiği için dolaylı yoldan romanlarda benzer tasvirlerin sergilenmesinde, devamında bir etkindir.

Yaban’da inkılabın önünde birer engel olan tiplerin bir örneği Şeyh Yusuf’tur. Mehmet Ali, onun için “Mübarek, büyük bir adam. Her yıl gelir, duasını alırız. Hastaları okur üfler. Bize güzel öğütler verir.” (2005: 46) düşüncesini dile getirir. Aynı Mehmet Ali, Şeyh’in iyileştirdiği bir hastaya, onun herhangi bir iyiliğine dair örnek veremez. Sorular karşısında sadece sinirlenir. Aslında yazar, bununla köylüyü sömüren, üfürükçü bir dindar portresi ortaya koymaktadır. Yazar, onu Ahmet Celal’in bakış açısıyla “Sırtında eskiden yeşil olduğu belli bir cüppe var. Üstü başı, sakalı o kadar kirli ki, -yanına yaklaşmağa hacet yok- kapıdan itibaren bir teke gibi kokuyor (...) Dişsiz ağzının içinde bir homurtu” (2005: 47) şeklinde aktarır. O, “dişsiz ihtiyar teke” (2005: 48) gibidir. Yazar, oldukça itici bir dindar tiplere ortaya koymaktadır. Bir tasvirin yüzde yüz olumsuzluk üzerinden gerçekleşmesinin, insanın ve doğanın yapısıyla pek uyumlu olduğu söylenemez. Oysaki ideolojik tutumlar devreye girdiğinde genellikle yüzde yüzler devreye girmektedir. Ahmet Celal’e göre “bu bunak Türk şeyhinin, İstanbul’daki İngiliz subayından farkı” (2005: 48) yoktur. İkisi de hain ve memlekete düşmandır. “Köylülerden aldığı hediyelerin yükü altında, hem kendisinin, hem eşeğinin belı bükölmek raddesine gelmişti” (2005: 48) şeklindeki tasvir, onun bir din sömürücüsü olduğunu da göstermektedir.

Yaban’da köyün imamı da olumsuz özelliklerde bir tasvirin konusudur. Salih Ağa, Zeynep Kadın’ın tarlası üzerinde hak iddiasında bulunduğunda imam bu konuda herhangi bir fikri beyan etmez. Sadece susar, başını öne eğer ve sakalını karıştıрмаğa başlar (2005: 62). Çünkü karşısında Salih Ağa vardır. Hâliyle ortaya çıkan imam tiplemesi, güçlünün yanında bir imam tiplemesidir. Zaten memleketin işgalinde Salih Ağa ile birlikte işgalci kuvvetlerin komutanına yol gösterirler. Yazar, bunu “Salih Ağa ile İmam, hemen öne atılmışlar. ‘Biz size yol gösteririz’ demişler” (2005: 163)

ifadesiyle yansıtmaktadır. Önceki romanlarda olduğu gibi yine vatan haini bir dindar tiplmesi ortaya çıkmış olmaktadır. Bunun karşısında olumlu dindar portreler nerdeyse yok gibidir. İşgalciler köylülerin evlerini yakarken, kimi köylüleri öldürüp, kızlara kadınlara tecavüz ederlerken, imamın evine dokunmazlar. *Yaban*'da yazar, Ahmet Celal'i "Şimdi ne görüyorum? Anadolu... Düşmana akıl öğreten müftülerin, (...) frengiden burnu çökmüş sahte sofuların, cami avlusunda oğlan kovalayan softaların türediği yer burasıdır." (2005: 110) sözleriyle konuşturur. Dikkat edilirse oldukça genelleyici bir tespit ve tutum dikkati çekmektedir. Türk romanında ideolojik kaygılar, romanları çoğunlukla böyle dindar portrelerle doldurmuştur, denebilir.

Toplumcu Gerçekçi çizgideki romanlardan biri olan *Çıkrıklar Durunca*, özellikle dini afyon olarak kullanan tiplmeleriyle dikkati çekmektedir. Sadri Ertem'e göre medrese imparator işbirliği düsturu, "Allah'tan kork, onun yeryüzündeki gölgesinden kork, amirden kork, korku ile yürüyen bir hayvan ol" (1933: 18) şeklindedir. Onun açısından din bir korku ve uyuşturma unsurudur. Romanda dini; uyuşturma, korku ve sömürü nesnesi olarak kullanan tiplmelerden ilki Müftü efendidir. Yazar onu ilk "Zarif nüktedan müftü sarığı bir tarafa yığmış, gözleri dönük bağdaş kurduğu yerde fırıl, fırıl kah sağa kah sola dönüyor, bazen sakiye bazen köçeğe bitkin bitkin bakıyor, bakıyor, baktıkça kendinden geçiyor." (2012: 36) sahnesiyle tasvir eder. Devamında da "Cenabı hak bile peygamberini on dokuzuncu beş yaşında bir nevcivan suretinde gördü diye söylenirken gözü ince bedenli kara kaşlı sakiye ilişince bir an irkildi." (2012: 37) şeklinde bir fiziksel iştihak ile tasvir edilmektedir. Dolayısıyla "oğlancı" bir müftü tiplmesi ortaya çıkmaktadır. Sıddıkzade'ye karşı isyan eden Alevi köylüsü için "katilleri vaciptir" (2012: 101) fetvasını vermekten çekinmez. Ona göre "Zındıkları imha için ne lazımsa yapmalıdır. Din-i mübin bu hususta her vasıtayı mübah kılar (...) Zındıklar böyle kelimat-ı mübarekeyi telaffuz kudretinden mintarafilah menedilmiştir. Onların izanı laşerikeleh olan Cenabı Bari'yi idrak edemez." (2012: 125).

Yine bu romanda da dindar-klasik ağız/dil eşleştirmesi dikkati çekmektedir. Müftü efendi, valiye "Ad konacağı zaman Kur'an'dan tefeül olunur. Sağ ve sol sayfalarındaki ism-i haslardan biri doğan çocuğa verilir. Bu herifin de anası tesadüf şehirde doğmuş onun için bu nimetten istifade etmiş yoksa hadis-i şerifte mezkurdur köy halkı küfür ehlidir." (2012: 129) demektedir. Ayrıca ona göre "Kitabı ilahide mezkurdur ki, ehl-i bedavet, köylüler şehirlilerden ancak bir sene sonra cennete

gidebileceklerdir” (2012: 130). Aynı müftü “Zeyit Allah'ı inkâr etse peygamberi tanımasa, buna mukabil üluhiyet ve nübüvveti Hazret-i Ali'nin şahsında cem eyleyip halis bir rafazı ve müşrik olsa zeyidin katli vacip olur mu? Elcevap katil caiz olur” (s. 131) sözleriyle de tasvire konu edilmektedir. Alaycı bir tutumu içeren ideolojik bakış açısı; bu ağızda, bu dilde, bu zihniyette bir dindar figürü ortaya çıkarmıştır.

Dindar kişiliklerin sarık gibi unsurlarla tasviri *Çıkrıklar Durunca*'da da görülmektedir. Bu “Sıddıkzade'nin kâtibi sekiz yaşlarında yeşil sarıklı ve arkasında sarı şam hırkası ve ayağında minimini' sarı cadik pabuç olan bir çocuğu dürttü” (2012: 126) kısmında görülmektedir. Sıddıkzâde'nin hafız olan kâtibi ise “Hafız usul usul çömeldi, diz çöktü, kuran okuyan, mukabele dinleyen bir insan gibi ellerini dizlerinin üstüne yerleştirdi zarfları birer, birer açtı” (2012: 74) şeklinde dini imanı para, çıkar olan bir dindar portresiyle tasvir edilir. Yazar onu ayrıca “efendi namına merhameti yüzünün bütün hatlarına uyan sevimli bir nikap haline koymuş, sözde acımış, sözde köylülerin dertleriyle yüreği yanıyormuş gibi hayıflanmıştı” (2012: 76) şeklinde, yapmacık duygularla bezenmiş bir sahnede tasvire konu eder. Bir başka yerde ise yazar onu, “Onun ince tel tel sakalı aşağı doğru süzülürken yüzü hakikaten Mesih'in acıyan yüzü hissini verirdi, fakat gözleri, kirpiklerinin arasında gizlenmiş kendini sipere koymuş bir şeytan gibi gülümserdi” (2012: 76) sahnesiyle tasvir etmektedir. Köylünün haklı isyanı karşısında ise “Ey ahali sizi Resulüekrem'in başı için sihirbazlara karşı cihada davet ediyorum, içinizden bu cihada girmek istemeyenler bir tarafa ayrılınsın” (2012: 127) diye ahaliye seslenmektedir. Böylece yazar, tasvir anlamında dini bir afyon olarak kullanan bir dindar kimlik ortaya koymaktadır.

Çıkrıklar Durunca'da bütün dindarlar; ahaliyi sömüren Sıddıkzâde ile birlikte harekete eden, gücün yanında yer alan dindarlardır. Yazar, onların bu durumuna dair “Sıddıkzade'nin evi, bir ulema meclisi halini aldı. Sanki Sıddıkzade'nin selamlığı müftü, müderrisler, müezzinlerin, imamların karargahı idi. Camilerde göbekli vaizler, ellerini rahlelere vura, vura şeriatten dinden bahsettiler” (2012: 97) tespiti bulunur. Aynı din adamları, güçlünün tarafında, sürekli “Alevi tayfası gibi zındıkların katli vaciptir. Burnunuzun dibinde bir sürü katle layık zındık var.. Ey ahali ne durursunuz.. Silahını seven palasını bilesin” (2012: 97) şeklinde vaazlar vermektedirler. Yazar bir müezzini ise “kaçak dokuma götürenleri haber verenlere mükafat verileceğini işitmişti (...) Artık bir bağ bahçe sahibi olmak işten değil!. Bundan sonra sabahın ayazında, gecenin

poyrazında, öğlenin ateşinde başkaları gırtlak patlatsın!” (2012: 103) sahnesiyle tasvir eder. Onun için de her yol mubahtır. Yazar devamında aynı müezzini “Ağzı kulaklarında, vücudu bir tüy gibi hafif minare merdivenlerini sekti, cübbesi savrula savrula Hükümet konağına koştu (...) Vali'nin önünde el pençe divan durdu, yerden selamlar verdi, nihayet yaklaştı etek öptü” (2012: 103) şeklinde tasvir eder. Müezzin, valiye “Dini bir uğrunda, ikindi ezanını bile tam okuyamadım. Bu daha eftal diye huzurunuzla koştum” (2012: 104) der. Yazarın nasıl bir müezzin tiplemesi ortaya koyduğu net bir şekilde görülmektedir.

Yöredeki bütün softalar eşraftan ve düzenden yanadırlar. Yazar onları da “kimi beyaz sarıklar sarmış softacıkların salına salına yürüyüşleri, etrafa gazaplı, gazaplı bakışları kafiye bir karnaval sürüsü haline sokuyordu” (2012: 125) sahnesiyle tasvir eder. Yazarın anlatımıyla “Lailahe illallah, diye bağıyorlardı, sarıklı çocukların sesleri cıyaklaya cıyaklaya kulakları tahriş ediyordu” (2012: 126). Bu softalar, *Yeşil Gece*'nin softalarıyla aynı çizgide tasvir edilmişlerdir. Sarık yine tasvirin baş aktörlerinden biridir. Yazarın tasvirlerindeki antipatik tutum dikkate değerdir. Yazar, Sıddıkzâde'nin katibinin ayarttığı softayı ise “Sıddıkzade'nin imaret önünde çoluğa çocuğa eliyle dağıttığı peynir şekerlerinden bir avuç aldı, çatırr.. çatırr.. kütür.. kütür ağzını şaplata şaplata, şapırdı” (2012: 127) sahnesiyle oldukça itici bir şekilde tasvir etmektedir. Romanda dindarlar bütünüyle “öteki” kıyafetinde tasvire konu edilmişlerdir.

Türk edebiyatında “Toplumcu Gerçekçi” romanlar, dine ve dindara yaklaşımda oldukça ideolojik ve ötekileştiricidir. Çünkü “kırsal geri kalmışlığın temel sebebi olarak dini şahsiyetler ön plana çıkar bu romanlarda. Bu insanlar toprak ağalarıyla işbirliği yaparak statükoyu idame ettirirler ve din aracılığıyla halkı sömürürler” (Çayır, 2008: 28). Fakir Baykurt, “Bilgili olmak; düşünebilmenin, bilinçlenmenin, soru sormanın, eleştiri yapabilmenin, tartışabilmenin, hak isteyebilmenin, geçmiş yüzyılın örümcekli, afyonlu düşüncelerinden sıyrılabilmenin ilk adımı sayılıyor.” (2020b: 139) derken de Toplumcu Gerçekçi anlayışla doğru orantılı bir bakış açısı sergiler. Bu yüzden gerek onun romanlarında gerek aynı çizgideki romanlarda ortaya konan dindar karakterler; oldukça olumsuz çizgilerde, biçimlerde. Şüphesiz ki bu yaklaşımda Marksizm'in, dinin afyon olduğuna dair yaklaşımı oldukça etkilidir. Çünkü Marksist düşüncede din, önemli sömürü araçlarından biridir. Dolayısıyla altı çizilen roman anlayışında din ve dindarlar nerdeyse bütünüyle negatif çizgilerde tasvirlerle konu edilirler. *Onuncu Köy*'ün

din ile anılan tipleri de bu şekilde tasvir edilmektedir. Onlar, genellikle dini bir afyon olarak kullanan tiplerdir. Duranâ, söz konusu tiplerden biridir. Köylüyü sömüren, onları aydınlatmaya çalışan öğretmeni sürmeye hatta öldürtmeye çalışan Duranâ, bazı dini ritüelleri yerine getirmektedir. Örneğin gün cuma olduğu için sabahtan kalkar; “ölmüşlerine Kelamıkadim” okur (2008: 5). Bu tiplere üzerinden din bir afyona dönüşmektedir. Ayrıca aynı Duranâ “Aha bak abdasımla duruyorum; şimdi Kitabullah’ın başından kalktığımı gözünle gördün. Köylünün olsa sürer miyim? (...) Dahi her yıl Hecaz’a gider, Resulü Ekrem Efendi’mizin taşına yüzümü sürerim” (2008: 8) diye konuşturulmaktadır. Onun anlayışına göre “On üçüne basan kız, ya erdedir, ya evde”dir. Bu, “peygamberimizden kalma cevaptır!” (2008: 10). Kısaca Duranâ, “Toplumcu Gerçekçi” roman anlayışına uygun bir dindar tipolojisidir.

Onuncu Köy’de başka bir dindar portre olan Osman Hafız ise hem hafız hem imamdır. Cuma günleri “Hafız baştaki büyüklere, karadaki trenlere, denizdeki gemilere, havadaki uçaklara hep dua eder; kalabalık aşağıdan ‘Amin!’ der” (2008: 23). Görüldüğü gibi hafız/imam Osman alaycı bir dille tasvir edilmektedir. İmam ile cemaat arasında ise itaat anlamında bir çoban-sürü ilişkisinin varlığına dikkat çekilmektedir. Yazarın romandaki sözcülerinden olan eğitime göre “Yılanı, çıyanı yiyorlar; adları gene de ‘Hacı Leylek’ oluyor bunların” (2008: 30). Romanda öğretmen ve eğitmen köyü temiz tutma, yeşillendirme, köylüyü ekime, verimliliğe teşvik etme adına her şeyi yaparken; Osman Hafız ise bu konularda herhangi duyarlılığa ve eyleme sahip değildir. Yazar, onu “Osman Hafız’ın mahallesi (...) Çeşme, çamaşırlık yakın. Yol, ikisinin arasından geçiyor. Aralar, insanı yutacak kadar çamur. Geçmek için kıyılara taş koymuşlar” (2008: 55) şeklinde tasvir edilen bir mahallenin duyarsız tiplmesi olarak sergiler. Osman Hafız, düğün yemeğinde “Biz çiğnemeyiz! Miğdelerimiz taşı üğütür” (2008: 108) demektedir. Yazar, bu yolla yiyici bir imam tiplmesi olarak ortaya koymaktadır. Romanın diğer dindar figürü Molla Ali ise düğün yemeğinde kardeşine “Laf edeceğim diye aç kalıyorsun bizim oğlaan!” (2008: 108) diye seslenmektedir. Yazar onu, yiyici bir tiplere olarak Osman Hafız ile eşleştirmiş olur. Aynı Molla Ali, yemekte “Bağlama da günahdır. Perde tertibatı olan çalgıların hepsi günah” (2008: 110) diyerek kendi din anlayışını ortaya koymaktadır. Yazar, bu tiplerle, dolaylı yoldan, mahallenin çamuruna, yiyiciliğe onay veren ama enstrümanları günah sayan dindar kişilikler ortaya koymuş olmaktadır. Demirci Veli, sözü edilen tiplerden yola çıkarak “Cami

hocaları ne diyor hutbede: Karı senin tapulu malındır; ister döver, ister seversin” (Baykurt, 2008: 193) tespitiinde bulunur. Demirci Veli, yazarın, tarafını tuttuğu karakterlerden biridir. Bu görüşler aslında yazarın görüşleridir.

Yazarın tasvir etmiş olduğu dindar tipler; aydınlığın ve bilimin karşısında, karanlığın içinde tiplerlerdir. Nevzat Hafız’a göre “mikrop yoktur, cin vardır” (2008: 196). Başka bir tipler olan İmam Feyzi Efendi ise Yaşarköy’de, her yıl teslimiyet içindeki köylülerin uzuvlarını yemeye gelen kuşlar için “Bülmüş olun, bu kuşları Tanrı yolluyor! Eğer teslüm olmayup üsyana tevessül edersenüz, yukardan daha ağır felaketler gelür (...) Tanrı’nun kuşlarına ütaat edün (...) Sırat Körüsü’nü asla geçemezsiniz” (2008: 319) demektedir. Feyzi Efendi, bu durumun sebebi olarak köylünün yoldan çıkmış olmasını göstermektedir (2008: 321). Ayrıca Feyzi Efendi’nin, “öteki”ler üzerinde sergilenen bir dille konuşturulduğu dikkatten kaçmamaktadır. Özellikle ideolojik romanlarda yazarlar ötekileri genellikle küfür, anlaşılmaz güç, yabancı sözcüklere boğulmuş bir dil ve şive taklitleri ile konuşturmayı tercih etmektedirler. Feyzi Efendi’yi yazar ayrıca “Başına al fes geçirmiş, fesin üstüne sarık dolamış. Kara sakalı çenesini örtmüş. Elinde üç devirli tespih var. Kanlı tek gözü iyice çukura çekilmiş. Sarı dişleri yosun tutmuşa benziyor” (2008: 324) şeklinde bir tasvire konu eder. Tasvirde fes, kara sakal, tespih gibi semboller dikkat çekicidir. Ayrıca hem *Yeşil Gece*’de hem de *Onuncu Köy*’de ele alınan figürlerin sıfatları hacı, imam, hafız, molla gibi sıfatlardır. Bu sıfatların sürekli figürlere verilmesi çoğunlukla ideolojiden kaynaklıdır. Ele aldığımız romanlarda söz konusu sıfatları taşıyan olumlu bir dindar yok gibidir. Burada amaç; kabul edilebilir, doğru bir din anlayışı ortaya koymaktan ziyade, dini böyle dindarlar üzerinden sergileyip aydınlık karşıtı göstermektir. Bu ideolojik amaç, tasvirde böyle dindar karakterler ortaya çıkarmaktadır.

Orhan Kemal, 15 Ocak 1966’da *Varlık* dergisinde, *Felsefi Görüşüm* adlı yazıda “Toplumcu bir yazar materyalist bir felsefeye sahiptir şüphesiz ama bu materyalizm metafizikçi yönü de bulunan bir materyalizm olmayıp diyalektik materyalizmdir” (1974: 117) diyerek düşüncesini ortaya koyar. Dolayısıyla onun, metafiziğe ve dine pek olumlu baktığı iddia edilemez. Onun açısından da din, sömürünün bir parçası görünümündedir. Zaten *Vukuat Var*’da sergilenen tipler hep olumsuz çizgide tiplerlerdir. Toplumcu Gerçekçi roman anlayışının dine ve dindara bakışı, Orhan Kemal’in anlatısına aynı şekilde yansımış görünmektedir. Roman boyunca din; ya

küfürle ağızlarında, ya sürekli Allah’a sitem eden ağızlarında ya da Kabak Hafız gibi makyavelist dindar tiplerinin ağızlarındadır. Romanın başından sonuna kadar dine dair olumlu düşünen birine rastlamak imkân dışıdır. Din yine en kötü tiplere temsil ettirilir. Üstelik romanda özellikle Allah kavramını içeren ciddi oranda küfür vardır. Elinden tespih eksik olmayan dindar portresi bu romanda da görülmektedir. Yazar, Yasin Ağa’yı “Teravih namazlarında kullandığı doksan dokuzluk tespihini sandığından alıp, az önce imamın oturduğu yere bağdaş kurdu.” (1979: 101) sahnesiyle tasvir etmektedir. Yasin Ağa, adalet ve eşitlikten uzak bir din anlayışına, kirli ilişkilere sahiptir. Yazarın anlatımıyla “Yasin ağa için iki çeşit kul vardı. Biri, Cenab-ı Allah’ın sevgili kulları, bunlar malın, mülkün sahipleri, hatırlı, soylulardı (...) Ötekilerse, Allah’ın sevmediği kullardı ki, Allah’ın sevgili kullarının işlerini görmek, azar işitmek, eza çekmek için yaratılmışlardı. Haşarattı bunlar” (1979: 71). Yasin Ağa, adeta din merkezli bir kast sistemi inşa etmektedir. Dolayısıyla din de bu anlayışı doğuran bir pozisyona çıkmaktadır. Ramazan ile Güllü’nün evliliği için “Fabrikalarla, tarlalarda çalışan bir kul, yani Cenab-ı Allah’ın sevmediği bir kul, nasıl olurdu da soylu bir sevgili kulla evlenebilirdi?” (1979: 99) diye düşünmektedir.

Vukuat Var’ın diğer bir dindar figürü ise aşağılayıcı bir lakabın verildiği Kabak Hafız’dır. O, yazarın “Bir oturuşta sıcak dört somunla iyi kızarmış küçük bir kuzuyu temizleyip kalkabilir diye düşündüren, dev yapılı biriydi Kabak Hafız. Kocaman bir sakız kabağını hatırlattığı için köylü, Kabak Hafız derdi (...) Girdiği kabın biçimini alıverir” şeklinde oldukça olumsuz bir kişilikle tasvir ettiği bir dindar tiptedir. Vaazlardan hemen sonra, ağzı sıkı Müslüman kardeşleriyle şarap testisinin başına oturmaktan çekinmeyen biridir. Yazar, devamla onu “Köyün azgın dullarından zengin Naciye’ye uçkur çözdüğü de ileri sürülürdü. ‘Olmaz’ sözcüğünü hemen hemen hiç kullanmazdı (...) Köylü arasında hır çıktı mı, çözümlemede son derece pratik bir yol tutmuştu: Hır güre düşenlerden hangisi ötekinden zenginse, elbette o haklıydı.” (1979: 74) sözleriyle tasvire konu eder. O, Gülizar ile evlilik dışı ilişkide de gösterilir. Tasvir açısından ortaya çıkan Kabak Hafız resminde nerdeyse bütün çirkinlikler vardır. İçki şişesi için Zaloğlu’na (Ramazan’a) “Çıkar şu mübareği de görelim birader!” (1979: 80) diye seslenmektedir. Devamında ise “Esmer, irice bir somunu hatırlatan elleriyle şişeyi kaptı. Öptü öptü, kollarıyla sarıldı” (1979: 80) sahnesiyle tasvir edilir. Kabak Hafız; Naciye ile yasaklı, kirli ilişkisi için de “Kötü bir şey yapmıyorum ki.. Allah-ü Teâla’nın

emr-i ilâhilerini yerine getiriyorum" (1979: 81) demektedir. Cemşir'in ricası üzerine de "çapa ırgatlarını bir saat erken uyandırabilmek için sabah ezanını bir saat önce" okumayı kabul eder (1979: 84). Yazar onu "Kabak Hafız iri taneli siyah tesbihini çıkardı" (1979: 93) sahnesinde tespihle anmayı ihmal etmez. Dine ideolojik, olumsuz açılardan bakan bütün romanlarda olduğu gibi bu romanda da tespih, sarık, cübbe, besmele, Allah, sakal gibi unsurlar, dindar figürlerle bir arada kullanılmaktadır.

Kabak Hafız'a göre amaç için, çıkar için her yol mubahtır. Güya rüyasında Hızır aleyhisselamı görmüş ve Hızır ona "Cenab-ı Rabbülâlemin'in emr-i ilahileri şu ki, Ramazan kulunun dayısını derhal bul tebşir et kii, Mehdi-i resûl, yeğeni Ramazan'ın sulbünden dünyaya gelecektir! Zinhar vakıt ' fevt etmeyip, elçi Cemşir'in kızı Güllü ile eversin!" (1979: 96) demiştir. Çünkü Kabak Hafız'ın Ramazan'a dair ciddi çıkarları vardır. Ayrıca bu bölümde yazarların dindarları farklı bir dil ve ağızla tasvirine dair başka bir örnek görülmektedir. Yazar onu, Yasin Ağa'nın getirdiği para destesi üzerinden "Ceketinin yan cebinden çıkardığı para destesini, efendi hazretlerinin yatağı altına sıkıştırdı. Kabak Hafız görmemiş davranarak, gözlerini yumdu" (1979: 128) şeklinde tasvir eder. Kısaca yazarın tasvir ettiği dindar portre her yönüyle menfi özelliklerdedir. Yazar, Kabak Hafız gibiler için Muzaffer Bey'in zihninden "Mustafa Kemal'den beri, hatta onun zamanında bile, yani devrimlerin en hızlı zamanlarında, yüzde yüz yok olmadılar ki! Sindiler, sadece sindilerdi; Sarığı atıp silindir şapkayı giyecek kadar" (1979: 115) düşüncelerini geçirmektedir. Bu da dindar tiplerinin neden çok kötü çizildiğini göstermektedir. Bu, bir nevi antipatik dindar üzerinden dine dair bir antipati inşa etme amacı olarak yorumlanabilir. Neticede dini; gelişmeye, çağdaşlaşmaya, yeniliklere, bilime vs. engel gören anlayışlar hep var olagelmıştır.

Köyün Kamburu'nda içi dışı bataklık dindar kişilikleri de işleyen Kemal Tahir, yerel bir Marksizm'in peşindedir. Marksist çizgi ise genellikle dini afyon olarak yorumlayan bir çizgidir. *Devlet Ana*'da olduğu gibi mistisizme, Osmanlı dönemi Anadolu İslam'ına kimi zaman olumlu yaklaşıp da, bazen bir kültürel unsur olarak "dini Türk kültürünün temel bir gerçeği olarak" (Tosun, 2012: 48) görse de Kemal Tahir'in dine bakışı genellikle pek olumlu değildir. Onun "dine, dindar insana bakışı oldukça soğuktur hatta kimi zaman önyargılarla örülüdür" (Emre, 2012: 94). Zaten o, materyalist bir çizgide olduğunu zaman zaman vurgular. Ona göre "materyalizm pratik gerçeğin ta kendisidir. Materyal olabilmek için bütün hergeleliklerle beraber bütün

yalanı dolanı, kandırmacaları, kaytarmaları bırakabilmek gerekir” (1989: 359). O, “İsteklerimiz, çevremizin gerçek materyalist şartlarının beynimize, ruhumuza aksinden başka bir şey olamaz” (1989: 199) düşüncesini taşımaktadır. Yine onun “Felsefe düşünülüp uydurulmuş bir nazariye değildir. O bütün memleketlerdeki inkılapçı tecrübelerin ve fikirlerin heyeti mecmuasından meydana gelmiştir: Felsefi materyalizm. Felsefede idealizm, şu ve ya bu şekilde softalığın, papazlığın müdafaasıdır” (1989: 253) düşüncesi de dikkate değerdir. Materyalist çizgi ise genel olarak dine, metafiziğe olumlu bakmayan bir çizgidir. Bir mektubunda “Benim şahsiyetim bir tekke şeyhi ile bir hacı babayı, bir Hanife hanımla bir mahalle imamını, karşı karşıya bırakıp istedikleri gibi konuşturmak değil. Meselâ romanımda, (El kadınına ters bakmak günah-ı kebairdendir), diyen hocayı, bir de dönüp, alaca karanlıkta çimdiklediği ahretliğin ağzından göstermeliyim” (1979: 174) diyerek görüşlerini dile getirir. Ayrıca ona göre “softalığın milletlere zararı bilgisizliğine rağmen, geçer akçe olmasındandır” (1989: 357). Kemal Tahir bu softalığı “asilzadelerin, iktidardakilerin tarafını tutan ve dini inançları savunuyor görüldüğü halde, dünya nimetlerinden hisse almağa, bunları sıkı sıkı elinde tutmağa çabalayan bir teşkilatlı zümrenin zenaati” (1989: 355) olarak tanımlar. Ona göre “Her çeşit softalık, bilgiye, ileriliğe, gerçeğe düşman olduğundan, öteki memleketler gibi, Türkiye için de en büyük tehlikedir” (1989: 358). Ayrıca onun “köylülük, kasabalılık aslında hocaya, hacıya tamamıyla açık bırakılmış” (1989: 211) sözü de dikkate değerdir. Kemal Tahir’in *Köyün Kamburu*’nda ortaya koyduğu dindar kişilikler, tarif ettiği hacı, hoca, softa tiplerleriyle doğru orantılıdır.

Köyün Kamburu bütünüyle olumsuz özelliklerde dindar/softa tiplerini, onların salt kötülük, olumsuzluk üzerine inşa edilen tasvirlerini içermektedir. Bu tiplerden biri Uzun Hoca’dır. Yazar, her türlü kötü huya sahip Parpar Ahmet ile ilişkili olarak onu “Bir gün nasılsa razı edip Ahmet’i önüne oturttu, tayı dizgine alıştırır gibi okşalaya okşalaya koca tesbihi iki yüz defa başından aşırarak herifi ‘İsm-i-azam’ duasıyla nefesledi.” (2006: 16) eylemiyle sunmaktadır. Çünkü ona göre Parpar’ı cinler tutmuştur (2006: 37). Devamında ise “Ecinni tayfası birine bulaştı mı karnına girer oturur. Orda düğün-dernek kurar. ‘Alevi derneğine benzeyen bir dernek’ diyeyim de sen de anla” (2006: 37) diyerek düşüncelerini dile getirir. Uzun Hoca’nın bu soruna dair çözümü ise sopadır. Bunu “Müslümanın bir bölüğü sopalarken, bir bölüğü ‘Allah-u Ekber’ diyecek (...) her ‘Allah-u Ekber’de sopalar iki kere inecek. Sevabı büyüktür. Bu sebeple

acımayacaksınız. Çünkü adama değil, ecinniye vurulmaktadır” (2006: 38) sözleriyle dile getirir. Uygulama sonucunda Parpar Ahmet ölür. Ayrıca Uzun Hoca’nın işi gücü muska vb. işlerdir (2006: 50). Yazarın tasvir anlamında çizdiği dindar portresi, bütünüyle hurafelere yastır. O, başka bir örnekte ise bir rüya sonucu korkusuz birine dönüşen Kerim için “Bazısına Kur'an okumayla böyle bir yiğitlik gelir, dedi, buna ‘Çatal yürek’ derler. Kitapta yeri vardır.” (2006: 52) demektedir.

Hoca aynı zamanda bütünüyle çıkarı önceleyen bir din adamıdır. Çünkü ona göre “Bu dünyada mollalıktan rahatı yoktur (...) Sonunda köyün birine imam yerleştin mi, tamam” (2006: 119). Böylece din de köylüyü sömüren bir araca dönüşmüş olmaktadır. Uzun Hoca, bunun çarpıcı bir örneğidir. Çocuk yaştaki Güldane onunla ilgili olayını “Okul temizliğinde... O sakallı papaz, belime sarıldı da arkamdan apansız... ‘Dur şöyle! Sen büyümüşsün kız, sen eşek kadar olmuşsun. Gözün kimde bakalım orospu?’ dedi.” (2006: 131) sözleriyle anlatmaktadır. Böylece tasvir açısından Uzun Hoca’nın portresine çocuk yaştakilere sapıklık da eklenmiş olur. Zaten yazar onu çocuk yaştaki Adeviye ile ilgili olarak “Herif kızı, hoca postuna yatırmış yuvarlamakta ki dam üstlerinin lov taşları halt etmiş (...) Uzun İmam hırıl hırıl kendinden geçti. Ak sakalını görmeli! Teke sakalı gibi bir titreme tutturmuş” (2006: 131) şeklinde pornografik bir sahneyle tasvir eder. Üstelik her iki kız da çocuk yaştadır. Bu olayı Çalık görmüştür. Çalık, olayı bütün köye yayar ve sonrasında ona “beni medreseye atarsın, ben de muhtar odasına gelir, Adviye işinin yalan olduğunu söylerim. Beni medreseye at da, istersen temeline tükürdüğüm Narlıca'da kız oğlan kız bırakma” (2006: 143) diye bir teklifte bulunur. Uzun Hoca ise bunu kabul eder. Yazarın söz konusu dindar üzerinden vermek istediği ideolojik mesaj ise dinin bir sömürü aracı, kirli eylemlerin maskesi olduğudur. Elbette her toplumda dini, her türlü amaç için bir araç olarak kullanan epey dindar vardır ama bunun genellenmesi çoğunlukla ideolojik kaygılar nedeniyledir. Dolayısıyla tasvirler, ideolojik kaygılara yastır.

Köyün Kamburu’nda dindara bakışı ortaya koyan bir örnek, Çorum Medresesi’nin bütünüyle olumsuz öğeler üzerinden tasvir edilmiştir. Medrese tasvirlerine bakıldığında ideolojik bir tutumun ön planda olduğu görülür. Kemal Tahir, bir yazısında “Aşık tarzı tipik bir küçük burjuva edebiyatıdır (...) bu küçük burjuva edebiyatı vasfını taşıdığı için tekke ve medrese gibi, Ortaçağ İslam ideolojisini taşıyan eski müesseselere dayanır” (1989: 285) düşüncesini paylaşır. Burada medresenin, Ortaçağ İslam ideolojisiyle

eşleştirilmesi dikkate değerdir. Ayrıca o, “medrese skolastiği” (1989: 130) tabirini de kullanır. Dolayısıyla onun, medreseye bakışı oldukça olumsuzdur. Bu bakışın, kişilerle bağlantılı olarak medrese tasvirine yansıdığı görülür. Çünkü medrese dinin bir afyon olarak kullanıldığı, bütünüyle yozlaşmış bir mekân olarak tasvir edilir.

“fakir kasaba medreselerinin hemen hepsi gibi bakımsızlıktan iyice kötüleşmişti. Ortasındaki küçük, loş avlu, yeni süpürüldüğü halde pisti. Şurasına burasına toplanmış bulaşık, çamaşır sularıyla ekşi ekşi kokuyordu. Yarı yarıya kurumuş bir erik ağacından bir mermer direğe gerilmiş ipe eski püskü yırtık pırtık donlar, gömlekler asılmıştı. Avluyu çeviren sayvanın direkleri, tavanı, kimi açık, kimi kapalı hücre kapıları, odun isı içindeydi.” (Tahir, 2006: 146)

Medresede Molla Kasım’ın hücresinin duvarları, tavanı isten kapkara olmuştur. Yediçinar Yaylasındaki mağaraların çoğu buradan daha ışıklıdır (2006: 159). Hücre aynı zamanda bir “domuz ahırına” benzemektedir (2006: 146). Dikkat edilirse medrese bütünüyle olumsuz unsurlar üzerinden tasvir edilmektedir. Yine medresede ortaya konan kişiliklerin tasvir ediliş tarzı, medresenin tasvir edilişiyle aynı çizgidedir. Örneğin *Köyün Kamburu*’nda dindar tiplerden Kemerbaşı Bekir’i yazar, “Medrese mollasından çok, kasaba kopuğuna benziyordu” (2006: 147) sözüyle tasvir eder. “Burnu kocaman, ensesi kalın”dır (2006: 148). Ayrıca oğlancıdır. Yazar bunu Molla Kasım’ın “Bizim Sarı Sıtkı, Alyanak Ferhat gibi parlak olsan seni bize elbette kaptırmazlar. Önce Kemerbaşı yanına alır, yol yordam öğretir. Bir zaman Kemerbaşı köçekliği yaparsın” (2006: 155) sözleriyle aktarır. Kemerbaşı ile ilgili bir bölüm ise “Arada sırada Kemerbaşı, hücrelerden birine, molla kılığına sokup bir kötü karı kapatıyor, günlerce tadımı iki kuruştan işletiyordu” (2006: 162) şeklindedir. Tasvir edilen dindarlar üzerlerinde, yine herhangi bir pozitif özelliğin varlık bulmadığı dindarlardır. Çünkü yazar medreseyi sadece Kemerbaşı’nın eyledikleriyle tasvir etmemektedir. “Her gün medresesinin duvarlarına, hele ayak yollarına, ağza alınmaz küfürler, pis iftiralar yazılıyor, edepsiz resimler çiziliyordu.” (2006: 163) sözü bunu ortaya koymaktadır. Üstelik medresede oğlancılık oldukça yaygındır (2006: 163). Kemal Tahir’in çizdiği medresenin, Reşat Nuri’nin *Yeşil Gece*’de çizdiği medreseden pek farkı yoktur. Çünkü her iki romanda da dine ve dindara ideolojik bir bakış ön plandadır.

Kemal Tahir’e göre “softa ve softalık, hep bana diyen, bu yolda her çeşit rezilliği kabullenen, yaratılışından cimri bir insan sefaletidir” (1989: 359). Onun bu düşüncesinin, medresedeki diğer tiplerin tasvirlerine yansıdığı görülmektedir. *Köyün Kamburu*’nda medresedeki mollalar, “medresenin vakıf geliratını çalıp esrara,

kumara, kariya, oğlana verir olmuştur” (2006: 151). Dolayısıyla esrarkeş, kumarbaz, oğlancı molla tasvirleri ortaya çıkmış oluyor. Molla Kasım’ın Çalık’a “Seni aminci tutarlar. Aminci, yani ya, hoca okurken aşka gelmiş olacaksın da var gücünle ‘Alleeeh’ diye naralanacaksın. Her bağırs bir kuruş.” (2006: 154) tavsiyesi ise tasvir edilen dindar portre için dikkate değerdir. Bu dindar, din-afyon ilişkisinin bir örneğidir. Kemal Tahir’de “molla” sözcüğünün uyandırdığı anlam pek olumlu değildir. O, bir yazısında Mithat Paşa olayını anlatırken “namussuz vatan haini mollalar sürüsü” (1991: 179) tabirini kullanır. Yazar, Çalık’ın bakış açısıyla medresedeki mollalar için “çoğu, aylak gezen, tembel, serseri oğlanlardı. Esrar, rakı, şarap içiyorlar, afyon yutup hovardalıkta dolaşıyorlardı. Kötü kanlardan dost tutanlar, bağlarda kahpe oynatırken dayak yiyip yüzü gözü kan içinde medreseye gelenler çoktu” (2006: 162) tespitinde bulunur.

Bu romanda da memleket savaşta, işgal altında iken bütün dindarlar savaştan, sorumluluktan kaçmaktadır. Yazar bunu “Bu olaylar, medreseye pek dokunmamış, kapısından içeriye bile bakmamıştı” (2006: 181) sözüyle dile getirir. Oysaki bu esnada 31 Mart olayı yaşanmış, Balkan ve Trablusgarp Savaşları gerçekleşmiştir. Savaştan kaçanların durumu romanda “O zamana kadar, molla takımının askere götürüldüğü hiç görülmemişti. Allah’ın savaş emri, Hoca tayfasını tutmadığından medresedekilerin yürekleri rahattı. (...) Az vakitte medresenin kırk hücrelerinde molla sayısı üç yüze yaklaştı” (2006: 181) şeklinde geçmektedir. Söz konusu savaş ise Birinci Dünya Savaşı’dır. Savaşla ilgili olarak Arap Hoca’nın görüşleri ise “bu savaşın sonunda bir büyük gavurun kralı, milletin yediden yetmişiyle Müslüman olacaktır (...) Yakında palabıyık kralıyla birlikte Alaman milleti İslam oldu bil!” (2006: 226) şeklindedir. *Köyün Kamburu*’nun dindar portreleri; Uzun Hoca’sı, Çalık Hafız’ı, Kemerbaşı’sı, mollalarıyla bütünüyle içi dışı bataklık portrelerdir. Onların tasvirleri de bu bataklık gösteren tek tip tasvirlerdir. Roman, Marksist kanonun dindara bakışını, bir nevi tekrar etmektedir. Çünkü ortaya konan din, her türlü kiri meşrulaştıran, afyon olarak kullanılan bir dindir. Sergilenen dindar ise bu zeminin dindarıdır.

3. 2. 9. Bir Öteki Olarak Kadın

Kadın nerdeyse insanlığın ilk dönemlerinden beri çoğunlukla eril bir bakışın nesnesidir. Ataerkil, eril bakış ise çoğunlukla kadını erkeğe göre daha aşağıda bir konumda gören bakıştır. Bunun örneklerine tarihin her döneminde rastlamak mümkündür. Örneğin Sennet’a göre antik dönemde vücut ısısından yola çıkan tıbbi sicil

sıcak, güçlü, girişken erili; soğuk, pasif, zayıf dişilden üstün görüyordu (2018: 36). Çünkü bu tıbbi sicil, eril bir bakışla yola çıkmaktadır. Aktaş’a göre “insanlık tarihi bugün baktığımız noktada eril bir karakter taşıyor” (2016: 96). Eril karakterin, kadını ikinci sınıf insan olarak konumlandırması, ötekileştirmesi, yerine göre kadının yerine ve onun adına konuşması kaçınılmazdır. Tarih, ötekileştirilen kadın örnekleriyle doludur. Shiner’a göre “Ortaçağın cinsiyet farklılığı teorileri kadınları Havva’nın tehlikeli kızları olarak görürken, Rönesans dönemi cinsiyet rollerindeki farklılığa ilişkin bir ideoloji geliştirdi” (2020: 83). Çünkü Adem’i yoldan çıkaran, ona yasak meyveyi yediren Havva’dır, dişiliktir. Mitler de çoğu kez kadınları başa dert açan varlıklar gibi sunar (Dell, 2017: 132). Dişilik, tarih boyunca çoğunlukla baştan çıkarma, bedenin akla hükmetmesi üzerinden okunmuştur. Kadına dair böylesi örneklerle her dönemde, her toplumda rastlamak mümkündür.

Edebî alanda da kadının ötekileştirildiği, zayıf ve duygusal bir varlık olarak gösterildiği örnekler oldukça fazladır. Gürbilek, buna *Kör Ayna*, *Kayıp Şark*’ta Tanzimat ve sonraki dönem romanlarındaki kadınları örnek gösterir. O, kitap okuduğu için gerçekte bağıni yitiren kadınları, hem Tanzimat romanından, hem sonraki dönem romanlarından yola çıkarak örneklendirir (2016c: 18). Romanlarda kadın genellikle zayıf bir varlık olarak ele alınır ve ötekileştirilir. Ayrıca romanlarda cinsiyetten arınmış kadın örnekleri de oldukça fazladır. Sonuçta cinsiyetsiz bir şekilde tasvir, kadını kendi kimliğinden uzaklaştırmadır. Ramazanoğlu’na göre Çalikuşu’nun Feride’si cinsiyetsiz bir güzelliştir (Aktaş, 2005: 4). *Ankara* romanındaki Selma Hanım da genel olarak cinsiyetsizdir. Romanda Selma Hanım bir oğlan çocuğuna benzetilir (2018: 24). Zaten yazar romanda genel olarak “erkek” gibi kadını onaylayan bir tutumun içerisinde. Bu yüzden Selma Hanım “hiçbir işe karışmaya karışmaya adeta yapma çiçek demetleri halini almış” (2018: 101) olan ellerinden utanır. Zaten yazarın sözcüsü “Neşet Sabit için bu kadın, bir manzara değil bir *atmosfer*’dir. Kendine mahsus bir tatlılığı, bir kokusu, bir aydınlığı olan *atmosfer*’dir” (2018: 209). Yazar, Cumhuriyet ideolojine uygun, toplumu inkılaplar doğrultusunda değiştirebilecek ideal kadının peşindedir.

Cumhuriyet sonrası romanlarda Aliye, Selma Hanım, Feride, Zeyno gibi toplumu eğitmeye, aydınlatmaya, dönüştürmeye çalışan idealize kadın tipleri çokça sergilenir. Dolayısıyla bu kadınlar üzerinden ideal olan-olmayan kadın örneklendirilmiş olur. Berktaş, var olan kadın ile ideal kadın karşıtlığından yola çıkarak, Cumhuriyet

sonrasında İstanbul kadını/Anadolu kadını, kentli kadın/köylü kadın, asri kadın-tango/iffetli kadın, modern kadın/geleneksel kadın karşıtlıklarının somutlaşmasından bahseder. Berktaş, ayrıca “Cumhuriyet kadınlarının kamusal alana çıktıklarında farklılıklarını ve cinselliklerini bastırmak zorunda kalmaları” (2018: 110) durumuna da dikkati çeker. Çünkü ideolojik anlamda toplumu inşa eden kadın, bu ideal kadındır. Bu yüzden romanlarda çoğu zaman kadın, kendi cinsiyetinden arındırılır. Göle’ye göre ise “ideal insanın niteliklerini yeniden tanımlayan çoğu ulusal devrimin aksine Kemalist devrim bir ‘ideal kadın’ı yüceltir” (2010: 30). Dolayısıyla ideolojik zemine yaslanan romanlarda yazarlar söz konusu ideal kadının arayışına düşerler. Bu durumda diğer kadınlar birer öteki durumuna düşerler. İncelenen romanlarda çoğu zaman “bir eril yazı bölgesi”nden (Gürbilek, 2023: 15) bakılan kadın öyle ya da böyle var olmaktadır ama genellikle kendi kimliğinde değil. Ya ideal çizgilerde bir uçta ya da ideal olmayan çizgilerde diğer uçta yer almaktadır. İdeal olmayan kadınlar ise çoğunlukla aşağılanarak, ötekileştirilerek tasvire konu edilmektedirler.

Asrîleşme, Batılılaşma gibi konular Türk romanında çokça işlenen konulardır. Asrîleşmeye kimi romanlarda (*Ankara* gibi) çağdaşlaşma anlamında olumlu bakılmış, kimi romanlarda (*Sözde Kızlar*, *Zeyno’nun Oğlu* gibi) ise yozlaşma anlamında olumsuz bakılmıştır. Dolayısıyla romanlarda bir “asrî kadın” tiplemesinden bahsedilebilir. Zaten asrî kadın, züppe gibi tipllemeler, ideolojik anlamda Batılılaşma veya bazı yazarların deyimiyle yanlış Batılılaşma ile beraber Türk romanında türeyen tiplerdir. Asrî kadını yozlaşma üzerinde ele alan romanlarda o, bir “öteki” olarak ele alınmıştır. Özellikle şekli/sathî unsurlar üzerinden Batılılaşmayı/asrîleşmeyi işleyen romanlarda, “öteki” anlamında ele alınan bu karakterlerin tasviri ideolojik tutumlar nedeniyle genellikle tek tiplleştirme, tek boyutluluk üzerinden olmaktadır. Yazarlar çoğu zaman onlara karşı kötüyü örtülü bir şekilde ortaya koymak yerine, “bu kötüdür” diye doğrudan işaret eden bir tutumun içerisine girerler. Romanlarda yazarlar veya yazarların sözcüleri, onları birer öteki olarak genellikle antipatiyle tasvir ederler. Onlar, kimi yazarlarda fahişe, kimi yazarlarda acayip varlıklar/mahlûklar olur. Bu ötekilerin karşısına ise salt beyaz çizgilerde, sempatiyle çizilen bireyler konur.

Mesture hanım, *Zeyno’nun Oğlu*’nun asrî, sathî kadınıdır. O, modernizmi, çağdaşlaşmayı ve asrîleşmeyi şekilden, medeniyetin dış unsurlarından ibaret olarak algılamış, kendi değerlerine yabancılaşmış bir kadın olarak ortaya konur. Halide Edip,

onu bu vasıflarda göstermek için oldukça antipatik tasvirlerle konu eder. Her durumda sözleriyle, kılık kıyafeti ve davranışlarıyla onu aşağılar, gülünç duruma düşürür. Bunu bazen kendisi doğrudan yaparken bazen de sözcüleriyle yapar. Mesture Hanım'ın tasvir tarzını “Batı'ya özenmeme, Halide Edip'in söyleyişiyle ‘maymunî mukallitliğe’ düşmeme endişesi” (Bora, 2017: 73) etkilemiş görünmektedir. Romanın başlarında yazar “Tam kaşlarının ortasından sarkan sarı bir lüle, şakaklarından dökülen tutam tutam kıvrıcıklar başının umumî heyetini fazla süslü, nümâyişkâr bir et, saç ve renk yığını haline sokuyordu” diyerek tasvire başlar. “Bir et, saç, renk yığını” ifadesi bütünüyle taraflı, kötüyü işaret eden bir benzetmedir. Yazarın ona karşı antipatiyle hareket ettiği açıkça görülmektedir. Zaten ideolojik zemine yaslı tasvirlerde yazarlar empati yerine, çoğunlukla sempati veya antipati ile hareket ederler. Yazar, tasvirin devamında ise “uzun ökçeli rugan iskarpinlerinden fazla etler pırtlıyor, üstlerinde fındık oturacak gibi tombalak küçük ellerinin tırnakları mübalâğa ile yapılan bir manikürden sonra kana batmış gibi kıpkırmızı parlıyordu.” (2019: 31) diyerek bu tutumu açıkça gösterir. Yine devamında “kımıldanamayacak kadar şişman, aşırı asrı” (2019: 32) tabiriyle onu doğrudan işaret eder. Yazar, ilerleyen sayfalarda da onu “Kadınları ince göstermek maksadıyla vücut bulan esvabının içine tıktırdığı mebzul etleri her yerinden pırtlıyor” (2019: 230) şeklinde löp löp etlerle ve “iki şişman koyun kadar eti bol kolları” (2019: 245) ile tasvir eder. Hasan'a, Haso Çocuk ve Zeyno'ya sempatiyle yaklaşan yazar, Mesture Hanıma'a ise bütünüyle antipatiyle yaklaşmaktadır. İdeolojik zemine uygun olarak onun bedeni üzerinden de kimi bedensel öğeler içeri alınırken kimilerini de dışarıda bırakılmaktadır. Dolayısıyla gerek Mesture Hanım gerekse de onun bedeni, kıyafeti üzerinden aşırı uçta, salt siyahı gözetten homojen tasvirler doğmaktadır.

Zeyno'nun Oğlu'nda Mesture Hanım'ın bütün tasvirleri benzer doğrultudadır. Yazar, onu başka bir yerde “Cemiyet hayatında flört şeklinde tezahür eden şeylerden hayalî bir genç kız kadar mütelevviz ve müteheyyiç oluyordu” (2019: 41) diyerek tasvir eder. Yine onu “Moda sayfalarından fişkırılmış gibi dolaşan Beyler ve Hanımlar, Mesture Hanım'ın etrafında bir daire halinde” (2019: 50) şeklinde bir sahneyle de tasvire konu eder. Yazara göre o, “kendisini Diyarbakır'a medeniyet götüren müteceddit ruhlu bir kadın gibi gösteriyordu (...) balo gibi medeniyetin en yüksek nimetini de Diyarbakır'a tattıracaktı” (2019: 49). Sonra onun sathî asrîliğini doğrudan vurgulamak için “Mesture Hanım'ın Garp'la zihni teması en çok on dokuzuncu asır edebiyatının romantik

tesirlerinden geliyordu.” (2019: 214) tespitinde bulunur. Dolayısıyla yazar, kararı ve mesajı okura bırakmak yerine doğrudan kendisi dile getirir. Ayrıca yazar, ondaki bu sathi asrîleşmeyi göstermek için, başka yazarların da yaptığı gibi, onu yabancı sözcüklerle dolu bir dille konuşturur. “Meşant, dedi” (2019: 33), “Ah! Doktor, siz bir ob dü mondsunuz” (s. 37), “Bakalım bu hareket komilfo olur mu?” (s. 213), “Niçin aryerpanse, Hanımefendi?” (s. 246) gibi ifadeler bunu örneklemektedir.

Halide Edip, sempatiyle çizdiği ben/biz tarafının kişileri aracılığıyla da Mesture Hanım’ı tasvir eder. Örneğin kızı Mazlume’nin dilinden onu “Beyoğlu madamlarının aldığı bir vaziyetle parmağını (...)” (2019: 32) şeklinde yansıtır. Yine Mazlume, onun hakkında “hele dans akşamları yenilen gatoların, şekerlemelerin, içilen şampanyaların haddi hesabı yok!” (2019: 32) diyerek onun yaşam tarzını tasvir eder. Mazlume, başka bir yerde ise “Bu balolar, tedanslarda en çok bizim anneler eğleniyor, flört yapıyor ve dans ediyorlar. Hele Şişli gençleri hep onların inhisarında” (2019: 34) diyerek Mesture Hanım ve onun gibi asri kadınların yaşamını benzer çizgilerde sunar. Zeyno, onun hakkında Muhsin Bey’e “Kırk yaşından sonra asrîleşmeyi kuran, on beş yaşında bir kız oynaklığı, hevesi olan bir kadın” (2019: 147) demektedir. Ayrıca Mesture Hanım da kullandığı her cümlede, kendisini, asrîliğini tasvir etmektedir. Örneğin Doktor Asım Bey’e “Aman doktor, kızım bu tedansanların, Perapalas’ın kibar balo gecelerinin onda birine gelmez (...) küçükhanım babaannesinin dizinden ayrılmaz, bilmem bu köhne, örümcekli düşüncelerden bir türlü onu ayırıp tamamen asrî yapamıyorum.” (2019: 33) demektedir. Kısaca yazar, ortaya koyduğu ideolojik, taraflı tasvirlerle sadece bir renk üzerinden bir asri kadın portresi ortaya koymakta, onu doğrudan olumsuz olarak işaretlemektedir. Böylece tasvirde sathî, asrî, yozlaşmış, "maymunî mukallitliğe" düşmüş bir Mesture Hanım portresi çıkmaktadır.

Kadını, medeniyeti gözleriyle anlamaya mahkum bir kişilik olarak ele alan Peyami Sefa’nın *Sözde Kızlar* ile *Fatih Harbiye* romanları ideolojik anlamda Doğu-Batı çatışması üzerine inşa edilmiştir. Bu çatışma aynı zamanda idealizm-materyalizm, ruh-madde, ruh-beden, iç-dış çatışmasıdır. Özellikle romanın ana kadın karakterleri Doğu ile Batı’yı temsil eden iki erkek arasında bocalar ve Doğu’yu temsil eden erkeğe geri dönerler. Özellikle kadınlar altı çizilen çatışmayı, bocalamayı yaşarlar. Çünkü Safa, kadını çoğunlukla zaaf ve zayıflıklar üzerinden tanımlar. “Özellikle kentli kadınların ‘alafranga hayatın vitrini’ olmalarını” (Kanter, 2019a: 36) eleştirir. Onun açısından bu,

kadınların medeniyeti, Batılılaşmayı gözleriyle anlamaları dolayısıyladır. Yazar, bunu romanda Belma üzerinden doğrudan ortaya koymaktadır. Çünkü Belma, “Tuhafiye mağazalarının camlarında, mecmualarda, kartpostallarda gördüğüm tuvalet eşyasından ve resimlerden mi bilmiyorum (...) şu mahalleden, şu evden, şu köşedeki mescitten, babamdan, annemden, birdenbire iğrendim.” (2000: 157) demektedir. O, medeniyetin dışsal özelliklerine takılı kalmaktadır. Dışsal özellikler ise daha çok maddeye, bedene, kıyafete, gösterişe, dışa dair öğelerdir. Bu yüzden Safa, kadını daha çok medeniyeti gözle anlama/okuma üzerinden ötekileştirir. Bu, onun kadın tasvirlerine de yansır. *Sözde Kızlar*’da Mebrure’nin Behiç’e yönelmesi karşısında Fahri, kadına ve Mebrure’ye dair kimi çözümlemelerde bulunur. Ona göre “kim olursa olsun, kadın erkek, biraz da şık renk, güzel koku, ipek ve boya demektir; çünkü bu genç kız da, nihayet Havva’nın o ihtirash çocuklarından biridir ki yüz büyük kalbe bir Amerikan otomobilini tercih eder” (2000: 142). Dolayısıyla kadın için bir Amerikan otomobili yüz büyük kalpten daha değerlidir. Böylece maddeyi manaya tercih eden bir kadın portresi ortaya çıkmaktadır.

Safa açısından kadın zayıftır, zaaftır. “Güzide mağlûp Faust’da okuduğu tüyler ürpertici vakaların hayallerine kadar yayılan korkularını anlattı” (2000: 147) bölümünde bu zayıflık görülmektedir. Güzide, okuduklarının etkisindedir. Benzer bir etkilenmeyi ise Belma hasta yatağında iken Mebrure’ye “Ben bu saadeti beğenmedim. Neden, bilmiyorum, mektepte arkadaşlar arasında anlatılan hikâyelerden mi? Okuduğum romanlardan mı? Seyrettiğim piyeslerden, kurdelelerden mi?” demektedir. Cümlelerin devamında etkileyen unsurlara tuhafiye mağazalarının camlarını, mecmuaları, kartpostallarda gördüğü tuvalet eşyasını ve resimleri ekler (2000: 157). Dikkat edilirse söz konusu unsurlar daha çok göze hitap eden dışsal unsurlardır. Dolayısıyla okuduğu romanın, gördüğü eşyanın, camekânın etkisine kapılan zayıf kadın metaforu ortaya çıkmaktadır. Safa, bu kadınları Nadir Bey’in diliyle “tango” olarak tanımlar. Nadir’e göre tango “halis Türk, dini bütün Müslüman mahallelerinde yeni kadınlara verilen isimdi (...) tango demek, dinini, milliyetini sevmeyen; mahallesine, ailesine, isyan eden; ırzını, namusunu satan” (2000: 179) kadın demektir. Ayrıca Nadir için bunlara verilecek en iyi isim “Sözde Kızlar”dır. Nadir, onları “bu mahlûklar” diye de tanımlar. Bunlar “yazın Ada’da, Moda’da, kışın Beyoğlu’nda, Şişli’de, kendilerine rahat, âsude yuvalar yaparlar” (2000: 113). Devamında ise bu kadınları “kendilerine bir damla fazla teheyyüc veren genci kızgın bir et aşkıyla severler (...) Zeki bir adamla evlenmeye hiç

razı değildirler. Yaşlı simsarları, bunamış tüccarları, gizli fikirler ve hareketler keşfetmek hassasından mahrum ihtiyar zenginleri ararlar” (2000: 113) şeklinde tasvir eder. Böylece yazar, romanda kendi sözcülerinden biri olan Nadir aracılığıyla zeka ve fikir yerine eti ve parayı tercih eden bir kadın portresi çizmektedir.

Belma, romanda söz konusu kadının tipik bir örneğidir. Yazar onu genellikle zaaflarıyla tasvir eder. Romanda “Bu kızın sinemaya ve aktrislere zaafı o derece idi ki, emeline kavuşmak için mukaddes tanıdığı her şeyi feda edebileceğini açıkça söylerdi” (2000: 39) ifadesiyle tanıtılır. Dolayısıyla o da Nadir Bey’in anlattığı yanlış tercihlerin kadınıdır. Belma, Mevrure’ye “İsmimden başlayarak, kendime ait, her eski şeyi bıraktım: Hatice’ydim, Belma oldum. Cerrahpaşa kızıydım, Beyoğlu kadını oldum” (2000: 157) der. Bu tasvir; ruhtan bedene, bir ruh mekânından bedenine, arzuların mekânına, manadan maddeye, Doğu’dan Batı’ya geçen kadının tasviridir. Ayrıca tasvirde sürekli kadını tanımlayan bir eril ideolojik dil, vesayet dili de dikkati çekmektedir. Tanıl Bora, bu dili “okudukları ve yazdıkları romanları gerçek hayat zannederek güç fantezilerine kapılan hayalperestler olarak tasvir ettiği kadınlara had bildiren eril vesayet dili” (2017: 755) olarak tanımlar.

Sözde Kızlar’da Nevin de medeniyeti/Batılılaşmayı dışsal unsurlar olarak algılamış, yozlaşmış bir kadın olarak sunulur. Yazar, onu “Kapağı açık duran piyanonun önüne oturdu, kanı çekilmiş, zayıf, uçları pembe, tırnakları cilalı ince parmaklarını piyanonun tuşlarına koydu” (2000: 16) şeklinde bir sahne ile tasvir etmektedir. Burada özellikle pembe, cilalı tırnaklı parmaklar gibi dışsal unsurlar dikkati çekmektedir. Nevin’in yazar tarafından sunulan bir tasviri ise “Şezlonga oturarak, yirmi dakika kadar da tırnaklarını cilâlamakla oyalandı. O halde ki, bütün bu taze kadın vücudunda, bir iğne ucu kadar tabîî bir yer, sunî vasıtaların hücum ve istilâsına uğramayan hiçbir cilt noktası kalmadı” (2000: 36) şeklindedir. Yazarla aynı düşünce çizgisinde olan Mevrure “onların küçük birer mürekkep hokkası gibi siyah göz çukurlarına, sara’sı tutmuş insanlar gibi bembeyaz yüzlerine, dudaklarının çekik ve iğrendirici kırmızılığına tiksinerken” bakmakta ve “bütün bu zavallıları yol ortalarında durdurarak, yüzlerine karşı ‘Yazık, güzelleşmek istiyorsunuz, halbuki iğrenç kılıklara giriyorsunuz, yüzünüze bakmak bile insana nefret veriyor!’ diye bağırarak ihtiyacını” duymaktadır (2000: 36). Mevrure’nun tasvir ettiği kadın tipi sadece dışını cilalayan içi çürümüş kadın olmaktadır. Yazar da zaten bu kadınları bir ruhsal, zihinsel çürüme, kendi değerlerine

yabancılaşma içerisinde tasvir etmektedir. Örneğin Nevin “Ah, ‘Mon homme’ bu havayı hiç dinledin mi?” (2000: 17) şeklinde bir ağızla konuşmaktadır. Yabancılaşmış olan bireyleri yabancı sözcüklerle konuşturmak, Safa’nın da romanlarında çokça başvurduğu bir tasvir yöntemidir. Nevin, zaten dışsal özelliklerin ve arzuların, bedenini kadınıdır. Belma, onun hakkında “Nevin’le iyi arkadaşlık. Nevin bana, kardeşinden gizli paralı aşık buluyordu” (2000: 169) demektedir.

Medeniyetin dışsal unsurlarına takılı kalma, yozlaşma, ruhsuzlaşma, yabancılaşma *Sözde Kızlar*’ın bütün “öteki” kadınlarının özelliğidir. Behiç’in annesi Nazmiye Hanım, ona “Çapkın... Mevrure’ye sataştın galiba (...) Daha dün bir, bugün iki, ne acele bu, a çocuk... Kızdı mı?” (2000: 31) diye takılmaktadır. Burada, çocuğunun her eylemini sevimli gören, onaylayan yozlaşmış bir anne portresi ortaya konmaktadır. “Mezhebi geniş” olarak tasvir edilebilecek olan Nazmiye Hanım, Siyret’in Güzide’yi elde edip aldatmasını ise “bir küçük vak’a” (2000: 94) olarak yorumlar. Behiç, Naciye Hanım hakkında “O kadın erkeksiz yaşamamaya yemin etmiştir. Bizim Salih’in metresi olduktan sonra, senin haydi haydi” (2000: 41) der. Naciye Hanım ise birlikte olduğu erkek için “Kurabiye gibi genç, ben onu kırı kırı yerim” (2000: 54) demektedir.

Yazar, romanda kadınları hep Batı olarak, madde, arzu ve beden olarak tasvir etmektedir. Onlar medeniyeti ancak gözleriyle anlayan, dolayısıyla medeniyetin dış unsurlarıyla var olmaya çalışan yozlaşmış, içsel olarak çürümüş kadınlardır. Hatta romanın en iyi kadınları bile zaman zaman bocalamakta, uçurumun kıyısına gelmektedirler. Onlar da (Mevrure, Neriman) medeniyetin dışsal unsurlarına, makyajına, camekânlarına kapılabilmektedirler. Kısaca Safa’nın romanlarında kadın zayıflık ve zaafı üzerinden sunulur. *Fatih Harbiye*’de Ferit, “Kadınlar, medeniyeti gözleriyle anlamaya mahkûmdur (...) Şekillerle iktifa ederler ve renklerin değişmesi onları eğlendirir” (2019: 95) derken, aslında yazarın düşüncelerini dile getirmektedir. Zaten Ferit, romandaki Safa’dır. Romanın bir başka bölümünde de Ferit, “Medeniyet kadının gözlerine hitap eder. Kadınların çoğu ellerinin zarif bir hareketi için piyano çalarlar ve musiki onlar için güzel bir ‘pozisyon’dan ibarettir” (2019: 113) tespitinde bulunur. Ferit’in kadınlara dair bir tespiti ise “bizim kadınlarımız, şuursuz olarak her iki kültürü seviyorlar ve onlarda şuurulu bir hale gelen bugünlük yalnız şeklin estetiğidir. Bundan dolayı Garplılaşma temayülleri henüz pek sathidir” (2019: 115) şeklindedir. Burada da tasvir edilen kadının portresi, şekle ve yüzeyselliğe dayalıdır.

Fatih Harbiye'de Muammer, kadın konusunda Ferit gibi düşünmektedir. O da kadına dair düşüncelerini “Bu memlekette genç kızların çoğu Neriman Hanım gibidirler. Ben Ferit'e hak veriyorum. Bizde kadının gözlerini aldatmak kâfidir. Yani boyamak.” (2019: 115) sözleriyle dile getirir. Aslında bu tez, Ferit'in dolayısıyla Safa'nın, kadınların medeniyeti gözleriyle kavradıklarına dair tezidir. Şinasi da aynı doğrultuda “Ne olursa olsun, dedi, bu.. şekilcilik... Şekil düşkünlüğü bazı kızlarımızı züppeleştiriyor” (2019: 116) der. Böylece yozlaşan, bedeniyle olmaya çalışan bir kadın figürü ortaya çıkmaktadır. Safa için bu kadın “asrileşen” kadındır. Şinasi'nin Neriman hakkında söylediği “Küçük hanım asrileşmeye karar verdi” (2019: 94) sözü bunu doğrulamaktadır. Çünkü Neriman, asri kadına dönüştüğünde o siyah saten gömlekli, siyah başörtülü, hafifçe kızaran kız (2019: 14) gider, onun yerine Fatih'ten ayrılıp Harbiye'ye doğru yola çıkan kız gelir (2019: 11). Harbiye Batı, Fatih ise Doğu'dur. Burada Neriman'ın yönü Doğu'dan Batı'ya doğru, ruhtan bedene, manadan maddeye, içselden dışsala doğrudur. Çünkü Neriman Doğu'dan (Fatih'ten) ve Doğu'ya ait her şeyden nefret etmektedir. Bu yüzden elindeki ut sinirine dokunmakta (2019: 27) ve Şinasi'nin elleri, kırık, batık tırnakları ona itici gelmektedir (2019: 28). Neriman'ın; çocukluğundaki Beyazıt'ı kirli şişeler, midesini bulandıran sert bir nane, bahar, hacıyağı kokusu ve Arap kılıklı bir adamla anmasının nedeni de budur (2019: 31).

Yazarın zayıflıklar ve zaafırlarla dolu kadın tezine uygun bir şekilde, Neriman'ı Beyoğlu'nun camekânları, hafif güzel kokuları yoldan çıkarır (2019: 31). Yazar, Neriman'ı tezine uygun olarak “Maksim salonu (...) Kuytu köşelerde renkli abajurlar. Sarışın bir kadın başı. Bir zil sesi, çığlıklar ve sıçrayışlar, alkış, damakta acı bir köpük lezzeti, parlak, sarı bir etek, bir zenci sesiyle daima karışarak hafızaya musallat olan fokstrot nağmesi” (2019: 20) sahnesiyle tasvir eder. Ayrıca yazar, onu “Dün Tünel'den Galatasaray'a kadar dükkanlara baktım (...) Her camekân çiçek gibi. En adi eşyayı öyle biçime getiriyorlar ki mücevher gibi görünüyor. Sonra halkı da bambaşka” (2019: 28) şeklinde konuşturur. Safa, Neriman ile ilgili olarak Fatih'in karşı kıyısını “Burada her şey, tek başına konmuş zarif bir küçük şişenin tatlı mavisi, kırmızı ipek bir püskül, siyah kadifelerin arasında gizlenmiş ampulün yumuşak ziyası, bir gümüşün parıltısı... Gözleri ayrı ayrı çekiyor ve zapt ediyordu” (2019: 30) şeklinde tasvire konu etmektedir. Böylece Neriman'da; Şinasi'nin, dolayısıyla yazarın, “Bu camekânlar kim bilir kaç Türk kızını baştan çıkardı ve çıkaracak” (2019: 31) tezi gerçekleşmiş olmaktadır.

Neriman, artık “Fatih sokakları, Beyoğlu caddesi, başörtülü kadınlar, sarıklı adamlar, otomobiller (...) kuvvetli elektrik ışıkları, Maksim salonu. Şinasi'nin odası, yerde notalar, Şinasi'nin kabarık saçları, sinemada gördüğü Avrupa salonları” (2019: 45) şeklinde tasvir edilen karşıtlıklar arasında bocalamaktadır. Neriman “Akraba ve arkadaşlarından, örneklerden, gittikçe medenileşen İstanbul'un dekorundan, kitaplardan, resimlerden, tiyatro ve sinemalardan gelen” telkinlerin etkisindedir (2019: 58). Yazar, Neriman'ı da Mebrure gibi, “ev”den uzaklaştıkları dönemde, medeniyetin göz alıcı dışsallığına zaaf gösteren, medeniyeti gözleriyle anlamaya mahkum bir çizgide tasvir etmektedir. Kısaca, ideolojik anlamda, kadının medeniyeti gözleriyle anlamaya mahkum bir varlık olarak kabul edilişi, kadınların tasvirine yön vermektedir.

Köylü kadını kokan, biçimsiz varlıklar, bir “öteki” olarak tasvir eden *Yaban*'ın ideolojik arka planı kişilerden mekânlara kadar bütün unsurların tasvirlerine yansımaktadır. Yakup Kadri'ye ait eserde tasvirler oldukça aşağılayıcı ve ötekileştirici tasvirlerdir. Tasvirlerde köylü kadınlar, genelleyici bir bakış açısına konu olarak bundan payını alır. Yazarın onlara dair Ahmet Celal'e söylediği ilk sözlerden biri “Buraya geldiğim günden beri, kadın veya kız denilmeğe layık tek bir yaratık dahi görmedim” (2005: 33) sözüdür. Bu durumda bütün köylü kadınlar, kadın olmaktan hatta insani vasıflardan dışlanmaktadır. Romanın kadına dair diğer tasviri ise “Çoğu biçimsiz, bücür, yusuvarlak veya lüzumundan fazla iri (...) insana narin, körpe ve tombul hissini veren vücutlar da yok değil. Fakat, bunların ellerine, ayaklarına bakılınca o hafif tatlı his hemen dağılıveriyor” (2005: 34) şeklindedir. Bu örneklerde olduğu gibi romanda köylü kadın, hem fiziksel hem de zihinsel, duygusal, ruhsal açılardan bir öteki olarak tasvir edilmektedir. Bu tasvirler her yönüyle aşağılayan, genelleyen, önyargılarla dolu tasvirlerdir. Ahmet Celal “Anadolu'da, köylü kadını şuhluktan, naz ve işveden o kadar yoksundur ki, onların hangi biriyle, böğür böğüre, koyun koyuna yatsam, vücudumun hiçbir şey duymayacağını tahmin ediyorum. İhtimal ki, çok da fena kokarlar.” (2005: 35) derken aynı aşağılayıcı tasvire başvurmaktadır.

Yaban'daki ötekileştirici ve aşağılayıcı, diyalojiden uzak tasvirlerden payını alan Emeti Kadın “Bu, meşe kütüğünü andıran kalın bir kadındır. Yüzü o kadar çiçek bozuğudur ki, cepheden bakıldığı vakit karnabahar göbeğini andırır ve bu karnabahar bir kasırğa esnasında, bir bostandan henüz koparılmış gibi toprak ve çamurla bulanmıştır” (2005: 112) şeklinde tasvir edilir. Bir kadının salt fiziksel yönden

aşağılanarak tasvire konu edilmesi oldukça dikkat çekicidir. Sonuçta insanların salt fiziksel özellikleri yüzünden ötekileştirilmesi, insanın bir varlık olarak aşağılanmasıdır. Üstelik bu, insanın doğasını gözetimelemesi anlamına da gelmektedir. Oysaki insanın doğasında fiziksel ve ruhsal bir çeşitlilik, çoğulculuk söz konusudur. İdeolojik tutumlarda çoğunlukla bunlar göz ardı edildiği için bu tasvirler ortaya çıkmaktadır.

Yaban'ın ana kadın karakteri Emine ise salt bir cinsel obje şeklinde "vücudunu saran kaba saba kumaşların altında, kusursuz taze bir bedenın bütün cazibesini hissediyorum" (2005: 50) sözleriyle tasvir edilir. Aslında bu da ötekileştirici bir tasvirdir. Buna "egzotik olanın şeyleştirilmesi" (Krishnan, 2014: 28) denebilir. Çünkü kadın bütünsel bir kimlikten çıkarılıp salt bir cinsel nesneye dönüştürülmekte, egzotik bir algıyla şeyleştirilmektedir. Aynı doğrultudaki tasvir tarzına "İki günde bir, Dulcine'nin köyünün yolunu boyluyordum (...) Bari, güzel kokuyor mu?" (2005: 59) cümlelerinde devam edilmektedir. Ahmet Celal'in Emine'deki birçok özelliği hoş görmediği "Gerçi onlarda, ne bir İstanbul hanımının ellerindeki beyazlık ve yumuşaklık vardı, ne de bir zambak gibi güzel kokulu idiler" (2005: 197) sözlerinde ve "Onu, bütün o kirli, kaba esvaplarının içinden, kalın kabuklu bir yemiş soyar gibi soyuyorum. Mutlaka teninin kuru bir beyazlığı vardır. Göğsü, kalçaları dolgun, eti ve omuz başları gevrekler" (2005: 83) tasvirinde apaçık ortaya çıkmaktadır. Burada tasvir edilen kadın, salt bir cinsel obje olarak algılanan kadındır.

Ahmet Celal, kültürel sermayesi ile Emine'ye bakmaktadır. Bu noktada "Emine, İsmail'den vaz geçip benim olsa, onu önce bir iyi yıkardım. Sonra, vücudunun bütün çizgilerini bozan o kat kat esvaplarını çıkarıp şu ocakta yakardım (...) Ve onu konuşmaktan menederdim" (2005: 100) bölümü dikkate değerdir. Emine henüz kabul edilir değildir. İdeolojik anlamda dışarıda bırakılan Emine'nin konuşması bir Van kedisinin miyavlamasından farksızdır (2005: 100). Zaten Emine "ete kemiğe bürünmüş bir roman kahramanından ziyade hayli folklorik simgelerle bezenmiş, biçimlendirilmiş bir bibloyu andırır" (Eskin, 2023: 15). Emine'nin kabul edilebilirliği de bir biblo gibi istenen doğrultuda biçimlendirilmesiyle mümkün olacaktır. Ahmet Celal, önce onu yıkayacak, kıyafetlerini yakacak, yenileyecek. Daha sonra "dışarıdaki ve çok uzaktaki Emine içeriye buyur edilecektir" (Eskin, 2023: 15). Şerif Eskin'in, Ahmet Celal'in Emine'ye dair bu fantazisini "ulusal kültür tasarımının alegorisi" (Eskin, 2023: 15) olarak okumasının nedeni budur. Arka planda ideolojik bir tasarım söz konusudur. Bu

tasarım, *Yaban*'da tasvirleri de bütünüyle etkilemektedir. Bu etkileme de öteki kadına dair katı sınırlarla çerçeveli, tek tip tasvirler ortaya çıkarmaktadır.

Devlet Ana ve Sarı Benizli Adam'da ise "kadın" erilliği yok eden bir unsur olarak da ele alınır. Her iki romanda milliyetçi bir yaklaşımla erillik; güç, kuvvet, zeka, cesaret, bedensel heybet üzerinden okunur. Kadın ise erkeği bunlardan uzaklaştıran, erkeği/erilliği zayıflatan bir varlık olarak tanımlanır. Kemal Tahir'e ait *Devlet Ana*'da Alişar Bey "Vaktiyle savaşlarda pazı gücü, korkmazlığı, silahşörlükteki ustalığıyla haklı ünler almış, sancakbeyliğini alınının teriyle kazanmıştı. Şimdi (...) er meydanlarında çabalamaktansa kuştüyü döşeklere uzanıp körpe cariyeler elinden şarap içmeyi daha çok seviyordu." (2010: 271) sözleriyle tanıtılır. Dolayısıyla burada tasvir edilen kadın; eri/erkeği er meydanlarından kuş tüyü döşeklere düşüren kadındır. Yine romanda Alişar Bey ile ilişkili "Er kısmı çabalamalı ki, karı tutkunu olmaya Hophop! Çünkü avrat tutkunluğu âdemoğlunu gevşek sırasında kavrar apansız ve de kavramasıyla pençesini yüreğine salar (...) Akli kaptırdın mı, alışık koyun gibi düşersin kancıkların ardına" (2010: 294) şeklinde bir bölüm vardır. Burada da tasvir açısından karı ve kancık sözcükleri üzerinden tanımlanan; eril gücü, dolayısıyla yiğitliği, cesareti yok eden bir kadın portresi ortaya çıkar. Aslıhan'ın Kerimcan'a "Yok da, rahmetli Ertuğrul Beyim neden köye savuşturdu, Pakize kudurganını?.. Seni tüketeyazmış değil mi az kala?" (2010: 349) sözü de benzer bir kadın portresi ortaya çıkarır. Süt annesinin Kerimcan'a "derbeder Kerim, ben ardını gütmesem, oğlanı körpeliğinde tüketseler gerek ve de döle döşe, kılıca kalkana güç yetiremez etseler gerek..." (2010: 352) sözü de aynı doğrultuda bir portreyi göz önüne serer. Balaban oğlan için ise "haremdede, dahası, Nazife'nin koynunda yatıyordu. Bir türlü etlenip kanlanamaması bu yüzdendi." (2010: 408) denir. Bayhoca'ya göre ise "Karı eti, pervanın tilki zehiridir" (2010: 410). *Devlet Ana*'da çizilen devlet modeli olan kerim devlet hep kahramanlarla, yiğitlikle, güçle anılan devlettir. Kadın ise kahramanı söz konusu özelliklerden uzaklaştıracak olumsuz bir unsur olarak görülür. Bu yüzden yazar, özellikle "öteki" kadını erilliği yok eden bir unsur olarak olumsuz çizgide bir tasvire konu eder.

Abdullah Ziya Kozanoğlu'na ait *Sarı Benizli Adam*'da da benzer kadın modelleri ortaya konmuştur. Örneğin Şehzade Mustafa, babası Yıldırım için "Sırp saraylarından koynuna giren karılar onun erkekliğini bitirmişti. Bana ondan; ona YILDIRIM adını kazandıran kılıcı kaldı" (1976: 36) diye düşüncelerini dile getirmektedir. Burada yine

erilliği eksilten veya bitiren bir kadın modeli ortaya çıkmaktadır. Kılıç Aptal, Yıldırım için “Bizimle yiyor, bizimle içiyordu. Sonraları Laz kızı elinden şarap içti. Bizleri unuttu. Sanki kazandığı cenklerde halkın ve bizim hiçbir değerimiz yoktu. Memleketiyle uğraşmadı (1976: 67) demektedir. Ortaya çıkan portre, yine aynı portredir. Çünkü yine “öteki” kadın, erilliği yok eden bir statüdedir. Tasvir de bu statüye uygun bir çizgide, olumsuzluklarla yüklüdür.

Kadını eksik, yarım bir varlık olarak da işleyen *Huzur Sokağı* ve *Minyeli Abdullah*, İslamcı çizgide iki romandır. Bu, biraz da kimi İslamcıların benimsediği, kadının; erkeğin kaburga kemiğinden yaratıldığına dair inanıştan kaynaklanıyor olabilir. Romanlarda özellikle “öteki” kadınlar zaaf ve zayıflıklar, eksiklikler, şeytani öğeler üzerinden tasvir edilir. Karşı ideolojide olan bu kadınlar; kişilikleri, fiziksel özellikleri ve kıyafetleriyle hep olumsuz çizgilerle yansıtılır. Hatta İslamcı kadınlar bile bazen zaafılar, eksiklikler üzerinden tasvire konu olurlar. Onlara dair tasvirler bir bakıma “kadını bedenselleştiren, biyolojisinden ötürü zayıf ve kırılgan” (Köse, 2014: 33) gören bir anlayışın tasvirleridir. Şule Yüksel’in *Huzur Sokağı*’nda, yazarın ideal karakteri Bilal, inşa edilen apartman sebebiyle sokağa eşya dolu kamyonların girip çıkacağını; bu kamyonlardan şahane koltuk takımları, lüks yatak odası ve yemek takımları, kıymetli halılar, avizeler, bir sürü pahalı, gösterişli, şatafatlı eşyaların ineceğini dile getirir. Ona göre bunlar “yeni yetişen genç kızlarımızın ve bazı genç hanımların yüreğini kabartıp içlerinde bir nevi yerinme duygusuna yol açabilir” (2012: 57). Dolayısıyla kadın eşyanın karşısında bile zaafılarla dolu eksik bir varlık olarak ortaya konur

Şule Yüksel, 1 Ekim 1967 tarihinde *Bugün*’de *Açık Teşekkür Yazısı*’nda “Kadın; İslamiyet’i zayıflatmak, ahlakı yıkmak, imanlı ve şahsiyetli cemiyetlerin teşekkülünde en büyük ve en müessir vasıta” (Aktaran Beşinci, 2017: 77) demektedir. Çünkü onun açısından kadın, rahatlıkla yoldan çıkabilen, çıkarabilen bir varlıktır. Bu düşüncenin tasvirlerine yansıdığı görülmektedir. Erkeklerde ise bu zaafılar yokmuş gibi davranılmaktadır. Bilal, kadınlara “Sokağımızın muhterem hanımefendileri ve kıymetli kız kardeşlerim, sakın, sakın, o pırlıl pırlıl, şatafatlı eşyalara iç geçirerek bakmasınlar” (2012: 58) şeklinde seslenir. O; sokağın mazbut giyimli, imanlı ve asil genç kız ve hanımlarının “Avrupa’nın sokak fahişelerinden farksız kıyafetteki benliklerinden kopmuş, açık saçık, mini etekli, müstehcen kıyafetli bu nevi süfli kadın ve kızlara gıpta nazarlarıyla bakarak, bu kepaze kıyafetli kadın ve kızları kendilerine örnek alabilecek kadar

küçülebileceklerini düşünmeyi dahi abes görmekte”dir (2012: 58). Burada ayrıca öteki kadınların, özellikle kıyafetleri nedeniyle Avrupa’nın sokak fahişelerine benzetilmesi, tasvir açısından dikkat çekicidir. Zaten Şule Yüksel, düşünce olarak da açık saçıklığı tehlikeli görmektedir. O, “açıklığın ahlaki sükûta yol açtığı, birçok aile ocaklarının yıkımına sebep olduğu, ahlaksızlık ve fuhuşun yayılmasında başrolü oynadığı” (Aktaran Beşinci, 2017: 115) düşüncesindedir.

Yazarın son derece sert dozda tasvirler ortaya koymasının çeşitli nedenleri olabilir. Yazarın geçmişte yaşadıkları da bunun içerisinde. Çünkü Şule Yüksel, kendi kıyafeti yüzünden, karşıt ideoloji ve yaşantıların bireyleri tarafından ötekileştirilmeye maruz kaldığını zaman zaman dile getirmiştir. Bunun bir başka nedeni yıllarca romanlarda dindarların hep kirli sakal, kıyafet vb. ötekileştirici öğeler üzerinden aşağılanarak ötekileştirilmesi olabilir. Ötekileştirilme ise ister istemez beraberinde tepkisel bir tutumu geliştirmekte ve kutuplaşmayı artırmaktadır. Zaten “Türkiye’nin durumunda simgesel nitelikte hayati bir öğe olan kadın giyim kuşamı, kültürel kutuplaşmanın en belirgin işareti olarak ortaya çıkmış ve farklılaşma, kimlikler temelinde modernliğe atıfta bulunma ya da tepki gösterme eksenleri üzerinde oluşmuştur” (İlyasoğlu, 2013: 130). Bu kutuplaşma romana kıyafetler üzerinden de yansır. Çünkü kimi kıyafetler içeri alınırken, kimileri bütünüyle dışlanır. Ayrıca yazarın, kendi dünya görüşüne yaslanarak İslamcı kadını hep ideal bir kıyafet, davranış biçimi vb. öğeler üzerinden düşünmesi başka bir nedendir. Yazar bir bakıma, Bourdieu’nun ifadesiyle kendi kültürel sermayesiyle merkeze, bir kıyafet, davranış ve inanç biçimini yerleştirmekte; bunlar üzerinden merkez dışı kişilere ve unsurlara bakmaktadır. Dolayısıyla makyaj, mini etek gibi öğeler merkez dışı öğeler olmaktadır.

Huzur Sokağı’nın komünist olarak etiketlenen kadınları, okudukları ideolojik kitapların, dergilerin etkisinde kalan zaaf ve zayıflıklarla dolu kadınlardır. Örneğin Çağaloğlu’nda Seval’in kaldığı kız yurdundaki mini etekli kızların “bavulları Marx, Lenin, Mao, Engels ve Nazım Hikmet gibi komünistlerin eserleriyle (...) müseccel komünist yazarlar bulunan solcu mecmualarla” doludur (2012: 93). Burada mini etek ve Marksizm eşleştirilmektedir. Dolayısıyla mini eteğin tercih sebebi, yoldan çıkaran Marksist düşünce olmaktadır. Böylece yazılıp çizilen ideolojik kitaplarla, metinlerle yoldan çıkabilen zayıf bir kadın portresi tasvire konu edilmektedir. Romanda Feyza ise hemen bütün vaktini çeşitli dinî eserler okumakla geçirmektedir. O, kütüphanesinde ne

kadar roman vs. lüzumsuz kitap varsa, hepsini atmıştır (2012: 155). Çünkü bu kitaplar onu yoldan çıkarabilecek kitaplardır. Kadının, okuduğu kitaplar karşısında bile ne kadar zayıf, iradesiz bir varlık olarak çizildiği görülmektedir.

Huzur Sokağı, sadece zayıf kadınlarla değil, şeytanî “öteki” kadınlarla doludur. Şeytan ise malumdur ki bütünüyle kötülük üzere olan bir figürdür. Özellikle tek tanrılı dinlerde şeytan; kötülük, karanlık, yoldan çıkarma, kibir, İlahi emre itaatsizlik, kötü telkinler üzerine konumlanmış bir varlık olarak görülmektedir. Ayrıca şeytan ve melek, simgesel olarak karanlığa ve aydınlığa, siyaha ve beyaza karşılık gelmektedir. Bu anlamda yazar, kadına birçok ideolojik kod yüklemektedir. Onun tasvire konu ettiği “öteki” kadınlar bütünüyle karanlığın, şeytan kimliğinin, ideolojik kodların üzerine oturmaktadır. Bu yüzden yazar, öteki olarak ele aldığı kadınları, şeytan (daemon) gibi, salt birer kötü figür olarak tasvire konu etmektedir.

Yazar, üniversite kantininde masaya oturmuş bir genç kızı “mini olan eteği öylesine yukarılara doğru sıyrılmış ki, gençler, kızın anlattıklarından ziyade onu çorapsız bacakları ile alakadar olmaktadır. Genç kızın dudaklarında şeytanî bir gülümseme” (2012: 16) tasviriyle sunmaktadır. Yazar için mini etek adeta yozlaşmanın, İslam’dan uzaklaşmanın, ahlak yoksunluğunun, ruhsal ve zihinsel çürümenin, şeytaniliğin sembolüdür. Bilal’in, biri hayatıma karıştı şakasına, annesi “Tabii başı açık ve mini etekli zillilerdendir muhakkak (...) Demek senin fikrini çelen, şu palyaço kılığındaki pantolonlu meymenetsiz nesnelerden öyle mi?” (2012: 48) diye tepki verir. Burada da mini etek üzerinden bir öteki kadın portresi sunulmaktadır. Bilal’in “Avrupa’nın sokak fahişelerinden farksız kıyafetteki benliklerinden kopmuş, açık saçık, mini etekli, müstehcen kıyafetli bu nevi süfli kadın ve kızları” (2012: 58) tanımlaması, yine tasvir açısından oldukça dikkat çekicidir. Tasvirin oldukça ağır ithamlar içerdiği çok açık biçimde görülmektedir. Sürekli açık saçıklığa vurgu ise kadın bedenine dair bakış açısıyla, “bedeninin fiziksel varlığının her hücresine kadar duyarlı bir varlık olarak algılanmasıyla ilgilidir” (İlyasoğlu, 2013: 83).

Yazarın romanda ideolojik anlamda sergilemeye çalıştığı melek-şeytan karşıtlığı beraberinde katı tasvirleri getirmektedir. Bilal, sokak sakinlerine seslenişte “edeb ve ahlak kaidelerini hiçe sayan şortlu ve mayolu çıplak turistler” (2012: 55) tanımlaması yapmaktadır. Burada ahlaksız kadın, şort ve mayo ile tasvir edilmektedir. Hidayete eren Necati’nin kardeşi Ali ise “bir seferinde de ablalarıyla münakaşaya

girmiş, vücutlarını en mahrem yerlerine kadar teşhir eden mini etekli elbiseleri için ağzına ne gelirse” söylemiştir (2012: 109). Necati’nin kız kardeşi Zuhâl “aşırı mini eteği, aşırı makyaj ve serbest hareketleri” (2012: 120) ile sunulmaktadır. Öteki kadınlar “yarın Erol, öbür gün Sami ve onu takip eden günlerde Cemil, Mete, Kaya, Selçuk” (2012: 16) ile ilişki yaşayabilecek kadınlardır. Aslında burada hayvanlara ait bir yaşam biçimi ima edilmektedir. Özellikle mini etek, mayo simgeleri üzerinden çıplaklık vurgulanmakta, çıplaklık ve hayvan arasında ilişki kurulmaktadır. Böylece kimlik ile kıyafet arasında sembolik bir ilişki kurularak ötekiler hayvanî bir kimliğe büründürülmektedir. Yazarın, ötekileri nefret duygusuyla tasvire konu edinmesi, dindarları aynı duygularla tasvir eden yazarların tutumlarıyla da benzer düzeydedir. Dolayısıyla her iki taraf, ötekileri tamamen soğuk renklerden, antipati ve nefretle tasvire konu etmektedirler. Buna romanda iki uç noktanın tasvirleri denebilir.

Huzur Sokağı’nda ötekiler makyaj üzerinden de tasvire konu olurlar. Üniversite kantinindeki kızları yazar, “Ya makyajları?.. Aman Ya Rabbim!... O, ne maskaralıktı öyle? Bir karnaval geçidinde bile bu derece acayip ve gülünç suratlara rastlamak zor olurdu. Kimi, Allah’ın verdiğini beğenmeyerek kaşlarını tamamen yolmuş, çıplak teninin üzerine siyah boya ile daha değişik, fakat gülünç bir kaş şekli çizmişti” şeklinde tasvir etmektedir. Yazara göre bunlar “Ruh asaletinden, fazilet duygularından, ahlâk kaidelerinden mahrum yetiştirilmiş, zavallı varlıklardı” (2012: 16). Dolayısıyla makyaj bir ahlaki çürümenin sembolü olarak görülmekte ve öteki kadınlar bu sembol üzerinden tasvire konu edilmektedir. Yazar için onlar salt birer kötülük nesnesidirler. Yazarın, kantindeki kızları “Yüzlerindeki haya perdesi yırtılmış, ahlak ve namus telakkileri sıfıra münce olmuş, kültürlü, modern, ilerici ve aydın kadınlar olabilmek uğruna en pespaye kılık ve hareketlerle kadınlık izzet ve şereflerini ayaklar altında çiğneyen bu (...) acayip varlıklar” (2012: 21) sözleriyle tasviri, bunu göstermektedir. *Yeşil Gece*’de yazar medresedeki dindarları “mahluklar” (Güntekin, 2014: 28) olarak tanımlamıştı. Şule Yüksel de karşı kıyıya yerleştirdiği bireyleri “acayip varlıklar” olarak tanımlamaktadır. İdeolojik tutum; ötekileri, insani kimliğin bile dışına çıkarmaktadır. Üniversiteyi kazanmış bir Anadolu kızına, babası “İstanbul’a gidip de o okumuş yosmalardan mı olacaksın?” (2012: 24) demektedir. Yazar da üniversite kantini adeta yosmalarla tasvir etmişti. Zaten Bilal’in annesinin “yılışık kepezeler” (2012: 47) tanımlaması bu

doğrultudur. Ayrıca tanımlamanın, nur yüzlü, iyi kalpli bir anneden çıkması ise ötekileştirme adına dikkate değerdir.

Şule Yüksel, öteki kadınlarla ilgili olarak Bilal'in dilinden "vitrindeki satılık eşyalar" (2012: 49) benzetmesini de kullanır. Feyza'nın dadısı ise "kadın kısmı şeytan gibidir" (2012: 79) diye düşünmektedir. Ayrıca dadının anlattığı bir hikâyeye, ideolojik tasvir açısından oldukça dikkat çekicidir. Bu hikâyeye göre adamın biri açık saçık karısıyla Konya'da bir halı mağazasına girip duvardaki güzel halıyı satın almak ister ama satıcı buna yanaşmaz. Bunun sonucunda alıcı ile satıcı arasında şöyle bir diyalog gelişir: Alıcı "Teşhir edilen her mal satılıktır" (2012: 143) deyince, mağaza sahibi "Beyefendi yanınızdaki hanımın ücreti nedir?" diye sorar (2012: 43). Salt beden üzerinden son derece ötekileştirici bir tutumun ortaya konması çarpıcıdır. Bu diyalogda açık kadının, satılık bir eşya olarak tasvir edildiği görülmektedir. Elbette yazarın görüşü de söz konusu doğrultudur denebilir. Çünkü bu sözleri kullandığı bütün kişiler olumlu, ideal, sempatik tasvirlerle konu olan ben/biz tarafının kişileridirler. Yine dadı "Çok kıymetli bir mücevher, niçin sağlam muhafazalar altında, hatta hususi kasalarda saklanır?" (2012: 143) görüşündedir. "Bir kimlik olarak giyim-kuşam" (Barbarosoğlu, 2006: 19) anlayışında olan yazar için ideal kadın, kıyafetiyle bu kadındır. Söz konusu noktada Ebrar Beşinci, Şule Yüksel'in, *Yeni İstiklal* gazetesinde "*İslam Kadınına Hitap*" başlıklı yazısına dikkati çeker. Beşinci'ye göre yazıda Müslüman kadına hitap eden ve onları başörtüsüne, hidayete çağıran bir dil hâkimdir. Şule Yüksel, kadınlara, 'en kıymetli maddi ziynet' olarak değerlendirdiği teni, vücudu ve saçları muhafaza ederek örtünmeleri gerektiği tavsiyesinde (2017: 97) bulunmaktadır. Şenler, örneklerde de görüldüğü gibi ötekileri hep karanlık, şeytani öğelerle tasvir etmiştir. Şeytani olan ise genellikle insan dışı bir yüz ve salt kötülükle düşünülür. Bu da tasvir açısından anlatıda ister istemez homojen, tek boyutlu kart karakterler ortaya çıkarmaktadır.

Minyeli Abdullah cariyeliğin, dört eşliliğin onaylandığı, kadının yaratılıştan yarım olduğuna dair görüşlerin olduğu bir romandır. Hekimoğlu İsmail, Abdullah'ın gözünden cariyeliği "Evvela cariyeye gayrimüslimden olur. Sonra akıl baliğ olmalı ve harbde esir düşmeli." (2002: 25) şeklinde değerlendirmektedir. Dolayısıyla bir öteki kadın olarak Müslüman olmayan kadın, cariyeye edinilebilen kadındır. Bir başka yerde ise Abdullah, Halid'e "dört başı mamur kadın aramak boşunadır. Çünkü Allah, kadını yarım yaratmıştır" (2002: 85) der. Abdullah, romanda yazarın sözcüsüdür. Onun her sözü

yazarın sözüdür. Ayrıca yazar için kadın, Adem'i yoldan çıkaran bir varlıktır. Abdullah "Kadın, Havva annemizin şahsında hülâsa edilen mizacı ile; erkeğini kandıran ve erkekle şeytan arasında muvasalat rolü oynayan bir mahlûk" (2002: 212) demektedir. Hâliyle kadın, varlık olarak şeytan ile eşleştirilmektedir. Başka bir yerde ise Abdullah, aynı bakış açısıyla "Bu asrın kadını, Müslümanları iğfal eden ve onları cephede, bitkin ve solgun bir şekilde, zevkin ve şehvetin yatağından uyutan komitenin asıl âzâsı" (2002: 212) şeklinde bir düşünce ortaya koymaktadır. Burada da kadının olumsuz bir karakterle tasvire konu edildiği görülmektedir. Ayrıca yazar dört eşliliği romanda onaylamaktadır (2002: 57). Abdullah, otobüsteki hostes hakkında "Şu kız evli olsa belki kocasına gereği kadar hizmet etmeyecek, burada kırk kişiye hizmet ediyor, hem de yüzünden tebessümü eksik etmeden!" (2002: 109) düşüncesindedir. Dolayısıyla yazar açısından onaylanır kadın, kocasına hizmet eden kadındır. Yazar, roman boyunca İslamcı kadını bile erkeğe eşit olarak görmek istemez. Zaten ona göre Allah, kadını yarım olarak yaratmıştır. *Minyeli Abdullah*'ta İslamcı kadının dışındaki "öteki" kadınların hep menfi unsurlarla bezeli bir şekilde tasvir edildiği görülmektedir.

Pierre Bourdieu'ya göre "kadınları, varlığı (esse), algılanan-varlık (percipi) olan sembolik nesneler halinde oluşturan eril tahakküm, onları daimi bir bedensel güvensizlik, hatta sembolik bağımlılık halinde tutmak gibi bir etkiye sahiptir" (2015b: 87). *Vukuat Var* ile *Köyün Kamburu*'nda sunulan kadınlar da eril tahakkümün inşa ettiği bir güvensizlik ve bağımlılık içerisindedirler. Bourdieu, eril tahakkümde ve bunun dayatılış ile buna katlanılış tarzlarında daima, sembolik bir şiddet görmektedir (2015b: 11). İki romanda da kadının sunuluş tarzında hep olumsuz öğeler ön plandadır. Onlara, sınırlı özelliklerde, tek yönlü bir kimlik ve kişilik, bedene/güce tapınan bir portre dayatılmakta ve onlar söz konusu özelliklerle tasvire konu edilmektedirler. *Vukuat Var*'da Orhan Kemal, genel olarak alt sınıfın üst sınıfça sömürülmesini; bu sömürünün alt tabakada oluşturduğu yozlaşma, yoksulluk vb. sorunları; sömürü için üst tabakada oluşturulan kirli birliktelikleri; üst tabakadaki güç ve para sarhoşluğunun beraberinde getirdiği zorbalıkları, lüks ve şatafatı dile getirmektedir. Dolayısıyla her iki sınıf da romanda bir yozlaşma içerisindedir. Birindeki yozlaşma paranın ve gücün getirdiği yozlaşma iken, diğerkindeki yozlaşma sömürülmenin, yoksulluğun getirdiği yozlaşmadır.

Vukuat Var; Marksist kanona uygun olarak sınıf çatışmasına yaslanmaktadır. Tasvirler de iki sınıftaki yozlaşmaya uygun olarak olumsuz çizgidedir. Özellikle kadın

tasvirleri bütünüyle olumsuzluklarla iç içedir. Zaten Orhan Kemal’de “kadınlar yine sömürünün merkezindedir. Para, gücü ve iktidarı temsil etmekte, insan ilişkileri tümüyle bu güce göre şekillenmektedir” (Tosun, 2014: 384). Yazar da kadınları gücün, paranın, erkek bedeninin karşısında oldukça küçük düşürücü bir şekilde tasvire konu edinmiştir. “Kas gücü ile özdeşleşen erkek bedeni, güçlülüğe ve kahramanlığa gönderme yapıyor” (Sancar, 2009: 253). Romandaki kadın portreler için de erkek bedeni varlıktır, güçtür. Tasvirler de bu düşünceye yastır. “Sirkeci’den Bahçekapı’ya inerlerken, çarşafli kadınlara rastlamışlardı. İçlerinden biri peçesini kaldırıp Cemşir’e hayranlıkla baktıktan sonra, kendini tutamamış, ‘Maşşallah’ demişti, ‘kırk bir kerre... seni yaratana kurban olayım’” (Kemal, 1979: 8) şeklinde sunulan sahne böyle bir tasvire uygundur.

Yazarın anlatımıyla “Cemşir’in seyrine doyum olmuyordu: Pençe pençe yanaklar hafifçe buğulanıyor, yeni terlemiş kömür karası bıyık, uzun kirpikli, kudretten sürmeli kara gözleriyle masalların “Hazret-i Yusuf” u olup çıkıyordu” (1979: 8). Bu beden, adeta kadınları esir eden bir bedendir. Kadınlar ise söz konusu beden karşısında birer zayıflık ögesidirler. Yazar, yakıcı güzellikteki Eleni’yi “Kendini Cemşir’in kucasına bırakır, her ikisine de imrenen, hayran bakışlar önünde genç adamın boynuna sarılır (...) ayıba falan aldırış etmezdi” (1979: 8) şeklinde bir sahne ile tasvir eder. Eleni’yi, kırdığı pot sonrasında yazar “Cemşir’in eline ayağına düşmüş, kendini yerden yere atarak gitmesini önlemeye çalışmış, beli kırık yılan gibi, Cemşir’in ayakları altında sürünmüş, inlemiş, yalvarmıştı” (1979: 11) şeklinde tasvir eder. Oysaki Cemşir’in tek sermayesi bedenidir. Kadınların bu bedene tapar şekilde tasviri dikkate değerdir. Yazara göre Cemşir “en çok, Şişli, Nisantaşı, Büyükada, Kadıköy’ün güneş görmemiş dilberleriyle düşer kalkardı. Hemen hepsi de neleri var, neleri yoksa yedirirler” (1979: 11). Cemşir’in Kürt, Arnavut, Arabuşağı ve Boşnak olmak üzere dört eşi vardır. Dördü de Cemşir’in yoluna saçlarını süpürge etmişlerdir. Üstelik çevrelerinin en güzelleridirler (1979: 12). Onun üstüne titreyen kadınlar için Cemşir, “besiden gerilmiş bir boğa”dır (1979: 13). Kocaları, herkesin imrendiği, koynuna girebilmek için can attığı bir kocadır. Bu onlara yeterlidir (1979: 14). Diğer kadınlar, Cemşir’in nice canlar yaktığını bildikleri halde onun geçtiği sokaklarda pencereden sarkarlar. Bir koca karı bile “Yaksın, helal olsun ona her şey. Tu tu tu... kırk bir kerre maşşallah” (1979: 13) demektedir.

Vukuat Var’da Gülizar, Cemşir’in bedenine tapınan kadınlara benzer bir kadın portresiyle sunulur. Muzaffer Bey ile olan sahnesi “Beyin güçlü kalın kolları genç

kadını sımsıkıca sardı. Kadının nazdan gözleri yumuldu" (1979: 117) şeklindedir. Oysaki Gülizar onun sürekli ilişkiden ilişkiye koştüğünü bilmektedir. Devamında yazar onu "Beyin sırtını, kollarını, kıllı göğsünü uzun uzun ovaladı. Lakin ne erkekti! (...) İliklerine dek güç, erkeklik, yiğitlik doluydu" (1979: 119) şeklinde sunmaktadır. Ayrıca Gülizar "Bizim bey gibi var mı? Erkeğin tekesi" (1979: 329) demektedir. Kemal'in annesi Meryem ise "Ya Dâkur (...) kısırağına sahip ol (...) Aygırım nerdeyse gelir" (1979: 160) demektedir. Dolayısıyla kadın kısırdır, arzularına yenik düşendir, aygıra hayrandır, hep aygır arzulayandır. Aslında yazar nerdeyse romandaki bütün kadınları böyle bir aşağılık psikolojisi ile tasvir etmektedir. Yazar, Muzaffer Bey'i "İriyarı, enine boyuna bir adamdı ki (...) güzelce, oynak ırgat karılar, kıs kıs gülerek, eline eteğine olan pisliğinden söz ederlerdi. Avrady gözüne kestirdi mi, tamamdı. Bileğinden sürüklerdi çiğit ambarı mı olur, dere içi mi, fundalığın ardı mı" (1979: 212) şeklinde anlatırken yine kadınları aynı aşağılık konumda tasvir etmiş olmaktadır. Çünkü onlar da Muzaffer Bey'deki zenginlik, güç ve beden karşısında her şeye gönülden razıdırlar.

Romanda Seyyâre bacı ise Kabak Hafız hakkında "Enine, boyuna, alımlı çalımlı, baktığı yerden ses getiren (...) bir erkekti. Olsun olsun ellisinde olsun" (1979: 333) şeklinde düşünmektedir. Dikkat edilirse söz konusu olan yine beden karşısında bir zayıflık ögesi olan kadındır. Müdürün karısı ise Hamza'nın metresidir. Yazarın ona dair tasviri "Kadın en az yirmi, hatta yirmi beş yaş büyüktü ondan. Kim bilir ne harman yerleri dişlemiş, ne hendek, ne çitlerden atlamıştı Hamza'ya gelinceye dek. Etleri iyice gevşemiş" (1979: 136) şeklindedir. Üstelik bu kadınların hepsi bedenlerine hayran oldukları erkeklerin nasıl erkekler olduklarının farkındadırlar. Müdürün karısı "Etimi parça parça et Hamza, kemiklerimi kır!" (1979: 344) demektedir. Hamza'nın, onun geceliğini yırtması ve iki tokat atması karşısında ise "Sen benim Allah'ımsın" (1979: 353) der. Reşit'in karısı ise Cemşir için "Böyle bir erkeğin kolları arasında sabahlamak! (...) Cemşir'in güçlü erkek kolları!" (1979: 363) şeklinde düşünmektedir. Yazar, Pakize ile bir erkeği ise "Kadının sanki kemiklerini kıracaktı. Onun da istediği buydu" (1979: 378) şeklinde bir sahneyle tasvir eder. Reşit'in karısı, Reşit'e, Güllü ile Ramazan'ın evliliği için "Demek böyle ağam? Eeeh desene başınıza devlet kuşu konu" (1979: 200) demektedir. Irgat kadınlar ise Muzaffer beyin, Reşit'i arabasıyla aldırması ve onunla görüşmesi karşısında büyük bir kıskançlığın içine düşerler. Yazar onları "Büyük çiftçi Muzaffer bey, demek arabasına atıp çiftliğine götürmüş? Demek öylesine büyük ve

zengin adam, Reşit efendiyi karşısına alıp rakı içmişti ha?" (1979: 212) şeklinde güce, zenginliğe bir imrenme ile sunmaktadır.

Yazar adeta efendi karşısında, efendiyi doğuran ögeler karşısında köle ruhlu kadınlar tasvir etmektedir. Güllü'nün annesi ise Güllü'ye "Erkek, karısının küçük tanrısıdır yavrum!" (1979: 220) demektedir. Aynı anne kocası Cemşir'in öldüresiye dayığı sonrası "Polis molis istemiyorum. Ben her şeye razıyım. Kocamdır. Döğsün, öldürsün isterse" (1979: 265) diye insanlara tepki gösterir. Bu kadınlar için Güllü "Sizin gibi kadınlara müstehak. İçer, sıçar, her bir haltı karıştırır, ırz namus tanımazlar, kazançlarınızı ellerinizden alırlar, sonra da küçük tanrı" (1979: 220) şeklinde düşüncelerini dile getirir ama aynı Güllü, Zaloğlu Ramazan için "İnsan onu bir tokatta yıkar.. Erkek dediğin güçlü olmalı" (1979: 250) diye düşünmektedir. Rüyasında sevdiği Kemal'i çelik gibi güçlü kollar ile görür (1979: 403). Romanın bir nebze dik durmaya çalışan kadını olan Güllü bile güçlü beden hayalindedir. Kadınlar için Muzaffer Bey ise "Bunlar, kocalarının köleleridir. Ağalar, beylerden başkasıyla oynamazlar pek" (1979: 290) der. Evet, yazar, sömürünün alt tabakada oluşturduğu yoksulluğu, yozlaşmayı, şiddeti, ataerkil düzeni Toplumcu Gerçekçi bir çizgide anlatmaya çalışmaktadır ama bunu yaparken kadınları oldukça aşağılık ögelerle çizmektedir. Romanda nerdeyse bütün kadınların tasvirleri koyu çizgilerdedir. ideolojik kaygı öne çıktığında tasvirin renginin genellikle bu tona büründüğü görülmektedir.

Kemal Tahir'in *Köyün Kamburu* da tasvire konu edindiği kadınlar yönüyle *Vukuat Var* çizgisindedir. Romanda yine bütün kadınlar bedene, paraya, güce tapınan kadınlardır. Yedi aylık hamile eşine, Parpar Ahmet'in dayığı sonrası, yazar kadınları "Erkek kısmının mal gibisinden, eli sopalı iyidir" (2006: 32) tavsiyesiyle tasvir eder. Emey'i de Kenan'a "Bizi yaylaya çıkar, ilk gecede istediğini yap!" (2006: 79) demişken görürüz. Zaten Emey'in, kocasının çıkarları için birlikte olmadığı kimse yoktur. Yazar, bu bölümde Çalık Kerim'in zihninden "Emey ablasını kocası Abuzer'le, Kenan efendiyle, eşkıya reisi Kör Dede emmisiyle gözlerken solukları ağzına sığmıyor, bel kemiği ürpere ürpere 'bir tamam' keyfoluyordu" (2006: 82) şeklinde bir erotik sahneyle sergiler. Emey; kocasının planına göre Kenan'ı memnun ederek, üç ayda Kenan'ın epey malını elinden alır (2006: 82). Zaten *Köyün Kamburu*'nda temiz niyetli, temiz eylemli bir kadın hatta çocuk yaşta bir kız bile bulmak imkansız yakındır.

Yazar, Narlıca'nın kadınlarını bir kahramanın ağzından "Narlıca'nın karısını, Allah hovarda milleti için yaratmış (...) En ufağının aklı her domuzluğa erer. Yedi yaşındaki kahpeler, o işi senden iyi bilir" (2006: 89) şeklinde yansıtır. Yazar, köyün en küçüklerini bile bu bakış açısıyla tasvir etmektedir. Çocuk yaştaki kızları, Çalık Kerim ile ilgili olarak "Ayrıca kahpeleri birer öpücük karşılığı masal dinlemeye alıştırmıştı. Kızlar önceleri buna pek yanaşmak istemediler (...) sonra zora gelmişliğe vurup öpücükleri verir oldular" (2006: 90) şeklinde tasvir eder. Oysaki kahpe denilenlerin hepsi çocuk yaştadır. Üstelik bu sözün geçtiği yerde anlatıcı, üçüncü kişidir. Çalık Kerim, onlara her fırsatta köyde gözetlediği sevişme sahnelerini anlatmaktadır. Yazar onları; bu durum karşısında Çalık Kerim'in bakış açısıyla "Kahpelerin hepsi de güneşte kalmış itler gibi solumaya başlamışlardı. Hepsinin gözleri dalgın (...) ağızları yan açılmış da elleri toprağa öylece bırakılmış" (2006: 101) şeklinde yine erotik bir sahneye tasvire konu edinmektedir. Çocuk yaştaki Güldane, Uzun Hoca ile bir olayını "Okul temizliğinde... O sakallı papaz, belime sarıldı da arkamdan apansız... 'Dur şöyle! Sen büyümüşsün kız, sen eşek kadar olmuşsun. Gözün kimde bakalım orospu?' dedi." (2006: 131) sözleriyle anlatır. Oysaki Güldane buna gönülden razı olmuştur. Yine çocuk yaştaki Adeviye'nin Uzun Hoca ile olan sahnesini yazar, Kerim'in anlatımıyla "Herif kızı, hoca postuna yatırmış yuvarlamakta (...) Uzun İmam hırıl hırıl kendinden geçti" (2006: 131) şeklinde erotize ederek yansıtır. Yazarın çocuk yaştaki kızları bile böyle bir karakterle, bu tarz erotik/pornografik sahnelerle tasvir etmesi dikkate değerdir.

Köyün kamburu olan Çalık Kerim varlıklı zengin bir insana dönüşünce daha önce onu çirkin, iğrenç bulan bütün kadınların ona bakışı değişir. Pis Çalık, Domuz Hafız yerine Hafız Ağa demeye başlarlar. Anası Ayşe karı 'Hafızım' diye öğündükçe ağzından bir 'Hafız' daha çıkmaktadır (2006: 265). "Bunca yıldır Uzun İmam'la söylenen Advıye karı, dünden razı" (2006: 265) bir haldedir Çalık ile her şeye. Yazar, köyün en güzel kızı Petek'i ise "Çalık Hafız'ı bir vakit seyretti. Elbise giydirilmiş ayıya benzemesine şaşıtı. Koca baltayı kolayca kaldırıp indirmesinden, fidanları doğrayı doğrayıvermesinden, kollarının acı kuvvetini kestirerek yüreği ürperdi" (2006: 320) sahnesiyle tasvir eder. Yıllarca Pelvan Hasan ile olan Petek'e, Çalık Kerim'in fiziksel ilişki tuzağını ise yazar "olmaz, filan demedi. Vaktiyle samanlıkta Hasan'a yaptığı gibi başını yana çevirdi, o kadar" (2006: 322) şeklinde aktarır. Başka bir bölümde ise kadınlar bir köylünün "Arkadaki samanlığa girmeyen karı kalmamış. En başta Advıye

orospusu” (2006: 337) sözleriyle yansıtılırlar. Dikkat edilirse çocuk yaştaki kızlar dâhil bütün kadınlar, olumsuz tasvirlerin konusu edilmiştir.

Örneklere de görüldüğü gibi romanlarda ideolojik endişeler merkezdedir. İdeolojik endişelerin, tasvir açısından doğurduğu kadın tipleri, ideolojik arka planla doğru orantılı olarak, ben/biz ve öteki şeklinde mutlak karşıtlıklara yastır. Bu karşıtlıkta “ışın içerisine gruplar ve kültürlerle ilgili ideolojiler girdiği için olumlu kendilik temsili ve olumsuz öteki temsili” (Van Dijk, 2019: 446) ortaya çıkmaktadır. “Öteki” kadın, bu temsilde karşıtlığın bir uç noktası olduğu için onun tasviri de uç noktalarda genellikle siyah zemine yastır, tek biçimci bir tasvir olmaktadır. Ortaya çıkan kadın portresi ise tasvir anlamında tek boyutlu, tek tip, olumsuz bir portredir.



SONUÇ

Türk romanında ideoloji tasvir ilişkisini elen alan bu çalışmada yola çıkış sorusu; sinema, edebiyat vb. alanlarda ideolojinin tasvire nasıl şekil verdiği sorusudur. Söz konusu alanlarda kimi zaman hazır çerçevelerden ve önyargılardan hareket edilmesi, kimi beklenti ve kaygıların öne çıkarılması, bazı endişelerin devreye girmesi, empatinin ve bütünsel bakışın arka plana atılmasıyla bir tarafın yücelttiği kişilerin diğer taraf için bir çırpıda olumsuz, karşıt kişilere dönüşebildiği görülmektedir. Soru üzerinde düşünüldüğünde gerek sözü edilen tutumlarda gerekse yüceltme veya aşağılamada ideolojinin önemli bir etken olduğu görülür. Zaten ideolojiler çağında, ideolojilerin edebî alanda genişleyen ağırlığı görmezden gelinemez.

Elbette incelenen dönem içerisinde ideolojilerin bu derece müteahhakim oluşunda yeni devletin üzerine inşa edildiği ulus devlet anlayışı çok belirleyicidir. Ulusların, ulus devletlerin inşası beraberinde yerel ve millî bir kültür, kimlik, dil, edebiyat, mitoloji, tarih inşasını yani bir nevi ideolojik standartlaşmayı da getirmiştir. Bu noktada geçmişe dair neyin hatırlanması, neyin unutulması gerektiği önem arz etmektedir. Neticede amaç bir kültürel, edebî, düşünsel homojenlik oluşturmak; kültür, tarih, dil, mitoloji, edebiyat vs. üzerinde yükselen bir ulusal kimlik ve hafıza inşa etmektir. Zaten gerek ulus devletin temel parametresi olan milliyetçiliğin özüne gerekse ona adanmışların söylemlerine, yapıp eylediklerine bakıldığında nelerin öncelendiği görülmektedir. Kurtuluş Savaşı ile büyük bir başarı elde edilmiş, yeni bir ulus devlet kurulmuştur. Cumhuriyet sonrasında bunun yüceltilmesi, merkeze taşınması ve inşa edilen merkezden merkez dışına bakış ön plandadır. Elbette Kemalizm, modernleşme, milliyetçilik, halkçılık, laiklik, devletçilik gibi ideolojik ayaklar üzerinde yükselen ulus devlette edebiyat da ciddi oranda ideolojik bir araca dönüştürülecektir. Çünkü ulusal kimliğin, vatandaşlık bilincinin yansıtılması, yer yer inşa edilmesi; yeni bir dil, tarih, coğrafya, mitoloji anlayışı kapsamında yeniliklerin halka indirilmesi oldukça önemsenmektedir. Zaten ulusal dilin, kültürün, kimliğin vs. inşasında, halka götürülmesinde edebiyata oldukça önemli bir misyon yüklenecektir.

Ayrıca anılan ulus devlet anlayışında İslamcılık, Marksizm, Osmanlıcılık gibi öteki ideolojilere mesafeli ve negatif yaklaşımları da göz önüne almak gerekmektedir. Çünkü ulus devlette kendi öğelerini öne çıkarmaya dayalı bir tek biçimcilik de merkezi

konumdadır. Sonuçta kanon inşasında olduğu gibi yapıp eylenenlere, edebiyata, kültüre, dil ve üsluba, söyleme belli standartlar getirilmektedir. Tek biçimlilikte arenaya çıkmaya çalışan diğer ideolojilerle çatışma kaçınılmaz olacaktır. Merkez kabul edilen ideolojilerle merkez dışında bırakılmaya çalışılan ideolojiler arasındaki karşıtlıklar ve çatışmalarla beslenen bir atmosfer, elbette bir şekilde edebiyata/romana ve tasvire yansıyacaktır. Çünkü anılan atmosferde gerek ulus devletin yaslandığı merkez ideolojiler gerekse diğer ideolojiler etki sahasını genişletme, merkezde kalma, merkeze yerleşme amacını önelemektedir. Hem ideolojilerin özündeki özelliklerden hem de ideolojiler arası karşıtlık ve çatışmalardan, dönem romanların, roman tasvirlerinin ciddi oranda etkilendiği görülmektedir. Sonuçta her ideoloji kendine ait olan öğeleri içeri alırken, yüceltirken diğer öğeleri dışarıda bırakmaktadır. Bu da bir romandaki ben/bizi diğer romanda bir çırpıda ötekilere dönüştürebilmektedir. Üstelik ideolojik arka plandan kaynaklı olarak çoğu zaman neredeyse yüzde yüz kötülük figürleri ortaya çıkmaktadır. Söz konusu durum sadece karakterlerle sınırlı kalmamakta, karakterlerle ilişkili olarak sunulan mekân, beden, kıyafet gibi unsurlara da salt siyahlık veya beyazlık olarak yansımakta, diyalojiyi devre dışı bırakmaktadır. Neticede ideolojik bakış, daha bütünsel, daha genel, daha evrensel bir zeminden ziyade, sınırları arka plandaki ideolojiye dayalı bir inanç ve düşünce zemininden, keskin/mutlak karşıtlıklardan hareket etmektedir.

İdeolojinin, romanı hem muhteva hem de teknik anlamda çoğu noktada sınırlandırabildiği söylenebilir. Örneğin ideoloji, gerek temayı gerekse olay örgüsünü genellikle hedeflenen amaç doğrultusunda şekillendirir, belli olaylara odaklar. Mesaja/amaca odaklandığı için olayların çeşitliliğini ve akışını sınırlandırmak zorunda kalır. İdeolojik çatışmaları belirli bir zeminde tutma zorunluluğu ise olayların, hikâyenin ilerleyişini etkiler. Yine ideolojik arka plana uygun olarak anlatıcının bakış açısını daraltarak, sınırlandırarak, onun olay ve karakterlere dair perspektifini şekillendirir. Aynı gerekçelerle anlatıcının olayları yorumlama, aktarma tarzını etkiler, yönlendirir. Ayrıca ideoloji, dilde de bazı sınırlandırmaları beraberinde getirir. Çünkü ideoloji, ideolojik amaç yazarın dili ve üslubu üzerinde yönlendirici olabilmektedir. Dile ve üsluba yansıyan ideolojik ton çoğunlukla eserin atmosferini, duygusal ve düşünsel derinliğini, çeşitliliğini etkileyebilmekte, sınırlandırıp daraltabilmektedir. Yazar, bu durumda dil ve üslupta daha geniş, zengin imkanları terk etmek zorunda

kalabilmektedir. Ayrıca yazar, karşı ideolojik bakışları olumsuzlamak zorunda kalacağı için karakter ve diğer unsurlardaki olumlu yönleri örebilmektedir.

İdeoloji, romanın kurgusunda da kimi daralmalara yol açabilmektedir. Çünkü kurgu, ideolojik zeminde çoğunlukla sınırları çizilmiş belli bir çerçeveye yaslanmaktadır. Bu da kurguda kişi ve mekan gibi unsurların, olayların göz ardı edilmesini, iyi işlenmemesini veya ideolojik amaç doğrultusunda işlenmesini, tesadüfleri beraberinde getirebilmektedir. Aynı zamanda ideoloji; kişi, olay, tema, mekân, zaman, dil gibi temel unsurlarda dengenin bu unsurlardan bazılarının lehine veya aleyhine bozulmasına yol açabilmektedir. Örneğin tema ön plana çıkarıldığında kurguda, teknikte bazı dengesizliklere, sapmalara zemin oluşturabilmektedir. Bütün sınırlandırmalar, gerek karakterin gerekse diğer unsurların tasvirini elbette az veya çok etkilemektedir. Örneğin ideoloji; romanda karakterlerin değerleri, inançları, duygu ve düşünceleri, motivasyonları üzerinde sınırlandırılmış bir bakışa kendisini konumlandırmaya çalışmaktadır. Bu yüzden kimi unsurları öne çıkarabilmekte, kimi unsurları ise dışarıda bırakabilmektedir. Böylece sunulan karakterlerin perspektifini, onların eylemlerini, ilişkilerini, içsel ve dışsal çatışmalarını çoğunlukla daraltıcı bir şekilde etkileyebilmektedir. Dolayısıyla sunulan karakterler genellikle belli sınırlara, çerçevelere hapsedilmiş, bu sınır ve çerçeveler içinde hareket eden karakterler olmaktadır. Tasvirler de bu zemin üzerinden şekillenmektedir.

İncelemeye konu edilen romanlar ideolojik bakışın, teknik ve muhteva anlamında anılan zeminden hareket ettiğine dair çarpıcı örnekleri barındırmaktadır. Örneğin bir “Toplumcu Gerçekçi” romancının tasvire konu ettiği dindar tiplmesi ile bir İslamcı romancının dindar tiplmesinin nerdeyse bütünüyle karşıt kutuplarda olduğu görülmektedir. Bir İslamcı kalemden yansıyan “Marksist” tiplme ile bir Marksist kelemden yansıyan “Marksist” tiplmenin de aynı şekilde oldukça farklı çizgilerde, tonlarda olduğu gözlenmektedir. Yine romanlardaki Yüce Türk ile kancık Çinli, cennet huzur sokağı ile sokağın dışındaki cehennem, aydınlık mektep ile zifiri karanlık medrese, aydın öğretmen ile cahil köylü, aydın öğretmen ile gerici/yobaz dindar, şapka ile sarık gibi keskin/mutlak karşıtlıklara dayalı tek boyutlu tasvirler, ideolojik zeminin beraberinde getirdiği çarpıcı örneklerdir. Tasvirde karşıt keskin tonları doğuran ideolojik bakışa “Ahmet Celal’in bakışı” denilebilir. Çünkü onun bakışında salt iyiler ile duyarsız, iğrenç, hayvandan aşağı hain, yabancı köylüler vardır. Sonuçta onun bakışı

ideolojik, damgalayan, etiketleyen, karakteri bir özelliğe veya sınırlı özelliklere hapseden bakıştır. Romanlarda yer alan stereotipler, kart karakterler, tek boyutlu norm karakterler bunun çarpıcı örnekleridir. Karşıt tonlardaki tek boyutlu tasvirler kimi romanlarda çocuk yaştakilere bile uygulanmaktadır. Ayrıca ideolojik zeminde bir romanın kara sakalı, çarşafı diğer romanda bir çırpıda ak sakal, ak örtü olabilmektedir. Bir tarafın kadınları cinsiyetten arındırılmış, çoğunlukla eril kimliğe büründürülmüş kadınlar olabilirken, diğer tarafın erkekleri efemine ve kancık olabilmektedir. İncelenen romanlar, anılan tasvir tarzı konusunda oldukça çarpıcı örnekleri barındırmaktadır. Sonuçta ideoloji üzerine bir merkez inşa edilmiş oradan merkeze ve merkezin dışına bakılmaktadır. Bu bakış, beraberinde merkeze konan ben/biz kıyısına dair sıcaklığı, yakınlığı, sempatiyi getirirken merkezin dışındaki kıyıya karşı soğukluğu, uzaklığı, antipatiyi getirmektedir. Çalışmaya konu edilen romanlarda tasvir anlamında ara renklerin varlığına veya renklerin iç içe oluşuna nadiren rastlanmaktadır.

İncelenen romanlarda ideolojik tasvirler, birçok noktada edebiyatın estetik iddiası ve doğasıyla da ters düşebilmektedir. Sonuçta edebiyat bir ideoloji, bir bilimsel alan değil, bir sanat dalı, çok yönlü estetik bir alan olarak tanımlanmaktadır. Dolayısıyla sanat “bu iyi, bu kötü” tarzı katı teşhisleri, tespitleri pek kaldırmamaktadır. Kundera’nın, romanın totalitarizmle bağdaşmadığına dair tespiti söz konusu durum için kayda değerdir. Bu yüzden edebiyatın doğasının, hazır ve keskin bir dille verilmiş cevapları yazmaya çok uygun olduğu iddia edilemez. Oysaki ideoloji devreye girdiğinde hem dilde hem tasvirde genellikle keskin hatlar, tek boyutluluk, katı çerçeveler söz konusu olmaktadır. Elbette bu noktada bütün ideolojik romanların kötü olduğu iddia edilemez. Zaten çalışmanın iddiası romanın bütünüyle ideolojiden arınması gerektiğine dair bir iddia değildir. Elbette bir roman ideolojiyi işleyebilir ama ideolojiyi işlemek ile ideolojiye hapsolmak aynı şey değildir. Edebî olanın ideolojiyi kuşatması ile ideolojinin edebî olanı kuşatması da aynı şey olarak görülemez. Zaten edebî ve estetik sorumlulukların, mensubiyet ve ideolojik sorumlulukların önüne geçemediği, ideolojik çerçevelerin pek kırılmadığı durumlarda yazar, bir edebiyatçı/romancıdan ziyade bir ideoloğa evrilecektir.

Romanlarda özellikle kadına yönelik bir ideolojik söylemden bahsedilebilir. Bu söylem daha çok eril söylem üzerine inşa edilmiştir. Eril söylem ise edebi eseri olumsuz yönde etkileyebilmektedir. Çünkü kadına yönelik tek boyutlu, tek yönlü bir bakış

geçerlilik kazanmaktadır. Bu da çok yönlü edebi estetiğe, diyalojiye zarar verebilmektedir. Ayrıca eril söylem büyük anlatılara yaslı roman tasvirlerinde de görülmektedir. Yine burada da özellikle ötekilere bakışta tek yönlü bir söylem geçer akçeye dönüşmektedir. Dolayısıyla söylemin inşa ettiği tasvirler de tek yönlü, tek tip olmaktadır. Çünkü tasvirler keskin bir karşıtlığa yaslanmaktadır.

Ele alınan romanlarda yazarların ideolojik tutumlarının önemli bir belirtisi de onların kendilerine sözcüler tayin etmiş olmalarıdır. Bu sözcülerin genellikle yazarın ideolojik ağzıyla konuşmaktadır. Söz konusu durum ideoloji tasvir ilişkisi açısından dikkate değerdir. Sonuçta tasvir anlamında yazarların bakışı onların bakışına yerleşmekte ve tasvirleri istenen ideoloji doğrultusunda şekillendirmektedir. Yazarın ben/biz ve ötekileri, onların da ben/biz ve ötekilerine dönüşmektedir. *Kurtlar Sofrası*, *Sözde Kızlar*, *Yeşil Gece*, *Huzur Sokağı*, *Fatih Harbiye*, *Ankara* gibi romanlarda yazarların sözcüleri konumundaki kahramanların ideolojik konuşmaları bu doğrultuda çarpıcı ideolojik tasvir örneklerini barındırmaktadır. Hüsnü Faik, Ferit, Mahmud, Şinasi, Nadir, Bilal gibi kahramanların, ideolojik tasvirleri içeren konuşmaları anılan noktada kayda değerdir. Onların ağzından gerçekleştirilen tasvirler de temeldeki ideolojik amaç ve kaygılardan ben/biz tarafı ile öteki tarafa oldukça farklı çizgilerde olmaktadır. Yeşil Gece’de Şahin’in okul ile medreseye dair tasvirleri önemli bir örnek olarak verilebilir. Yine *Ankara*’da Selma Hanım’ın çorak şehir-rüya şehir paradoksunda Ankara’ya bakışı kayda değer bir örnektir.

Karşıt kutuplara yaslı tasvirlerde ideolojik zeminden kaynaklı birçok sebep, durum ve etken ön plandadır. Merkez ve merkez karşıtlığı şeklinde işlenen bakış açısı, önyargılar ve hazır çerçeveler, bütünsel/diyalojik bir bakışın yitimi, insan ve hayatın çok yönlü doğasının göz ardı edilmesi, tepkisel tutumlar tasviri şekillendiren önemli sebepler, tutumlar ve etkenlerdir. İncelenen romanlar bunlara dair önemli oranda örnekler içermektedir. Gerek kişilere gerekse diğer unsurlara dair ileri derecede tek boyutlu, tek yönlü, tek renkli, tek sesli tasvirler bunu ortaya koymaktadır.

Vurgulanan ideolojik tasvirler üzerinde ideolojik eleştiri ve edebiyat tarihçiliği de önemli bir etkidir. Türk edebiyatında iki alanın ideolojilerin gölgesi altında hareket edebildiği görülmektedir. Çoğu zaman edebiyat tarihçisinin veya eleştirmenin, aidiyet hissettiği taraf ile aidiyet hissetmediği tarafa bakışının çok farklı olduğu göz ardı edilemez. Bir Toplumcu Gerçekçi eleştirmen veya edebiyat tarihçisinin Orhan Kemal,

Fakir Baykurt, Attila İlhan’a bakışı ile Nihal Atsız, Halide Edip’e bakışı genellikle farklı çizgilerdedir. Aynı şekilde milliyetçilik zemininden hareket eden bir eleştirmenin de Toplumcu Gerçekçi romanlara, romancılara bakışı ile milliyetçi çizgideki roman ve romancılara bakışı oldukça farklıdır. Bu yüzden Ahmet Hamdi Tanpınar, Türk edebiyatının en büyük eksikliği olarak tenkidi görmektedir. Tanpınar’ın istediği tarzdaki tenkit eksikliği ister istemez öznel, taraflı, aşırı övgü veya yergi paradoksunda eleştiri ve edebiyat tarihçiliğini doğurmaktadır. Roman tasvirlerinde tek boyutlu, tek renkli sunumların devamında bu, önemli bir etkidir. Çünkü iki alanda da aşırı övgü bir tarza teşvik işlevi görmektedir. Neticede ideolojik tutumdan hareket eden eleştirmenler, kendi ideolojileriyle doğru orantılı eserlere çoğunlukla taraflı bir tutumla yaklaşmaktadır. Bu taraflılık ve beğeni, yazarın kendisini ve eseri yeniden gözden geçirmesinin önünde bir engel teşkil etmektedir. Bu da ideolojik tasvirin devamında etkidir.

Yayımlanma tarihleri arasında geniş bir zaman dilimi olan *Yeşil Gece* ile *Onuncu Köy*’ün öğretmenleri arasında tasvir anlamında büyük bir farklılığın olmamasının önemli bir sebebi, anılan ideolojik yaklaşımlardır. *Yeşil Gece*, *Vurun Kahpeye*, *Onuncu Köy* ile *Vukuat Var*’da aynı dindar tiplerin, İslamcı romanlarda aynı komünist tiplerin sergilenmesi, bunun göstergesidir. Çünkü söz konusu noktada ideoloji, yazarın tezini meşrulaştırma stratejisine zemin hazırlayan bir araç olarak karakterleri sınırlı özelliklere hapsetmekte, tek tiplendirmektedir. Beri kıyının/kıyıdağıkların temizliği, karşı kıyının/kıyıdağıkların kirliliğine yaslı tasvirler, incelemeye konu edilen elli yıllık süreçte sürekli devam edegelmiştir. Neticede eleştiri ve edebiyat tarihçiliği de çoğunlukla karşı kıyılar arasında keskin zıt renklere dayalı olarak övücü veya yerici olmaktadır. Ayrıca bu romanların okurlarının çoğunlukla kendi ideolojik çevrelerinin okuru olması kayda değerdir. Çünkü okurlar kendilerini ötekileştirerek, aşağılayarak tasvir eden bir romanın okuru olmayı çoğunlukla tercih etmemektedir. Bir Marksist, milliyetçi veya İslamcı kanonun okurları genellikle karşı kıyıdağıklardan olmamaktadır. Bir Nihal Atsız okuru ile Fakir Baykurt okurunun çoğunlukla aynı olduğu iddia edilemez. Elbette bunda ötekilere dair ideolojik tasvirlerin de önemli bir payı vardır.

İdeolojik eleştiriler kendi aidiyet alanlarını tahkim etme, onlara istediğini verme gibi kimi durumlarda olumlu görülebilir. Örneğin yazar, tematik unsurlarda belli bir noktaya odaklandığı için söz konusu noktada romanı ideolojik göndermelerle zenginleştirebilir, daha derine inebilir, belli bir okur kitlesinin düşünce dünyasını

etkileyebilir ama aynı gerekçelerle sınırlandırabilir de. Çünkü ideoloji, iyi ve kötü ayrımı, karakter gelişimi, çeşitlilik gibi unsurlara çoğunlukla bütünsel değil, inşa etmek istediği cepheden yaklaşmaktadır. Böyle bir cepheden yaklaşımın daha geneli, daha evrensel de yakalayabilmesi, ulusal ve evrensel anlamda geniş bir okur kitlesine dokunabilmesi çok da kolay değildir. Sonuçta sadece Kemalist, İslamcı, Türkçü veya Marksist bir roman gerçeği değil, bir Türk romanı gerçeği vardır. Uluslararası alanda yer alması, söz sahibi olması gereken bir Türk edebiyatı/romanı gerçeğinin de bir şekilde göz önünde bulundurulmasının gerekliliği, üzerinde düşünülesidir. Daha nitelikli Türk edebiyatı veya romanı gerçeğini yakalayabilmek salt ideolojik bir yaklaşımla, bu yaklaşımın ürünü diyalojiden uzak tutumla pek mümkün değildir. Neticede dünya üzerindeki her okur, ortaya konan her romanın okur adayıdır. Okur, sadece romancının kendi ideolojisini aşılama istediği pasif bir onay topluluğundan ibaret değildir. Zaman da sadece romancının içinde bulunduğu zaman diliminden ibaret değildir. Bu anlamda gerek ideolojik eleştiri ve edebiyat tarihçiliğinin, gerekse ideolojik tasvirlerin olumlu katkılarından söz etmek pek mümkün değildir. İncelemeye konu edilen romanların zaman aralığı oldukça geniş olduğu halde, romanlardan tek boyutlu, tek renkli, salt iyi veya kötü tiplerin eksik olmaması bir tesadüften ibaret değildir. Değişen ise genellikle birinin berikisinin diğerinin ötekisine dönüşmesidir.

Türk romanında kanonlar göz önüne alındığında bizim roman ile öteki romanlar karşıtlığına yaslı, bir tarafa olumlu öteki tarafa olumsuz bakan ideolojik bir ezberin çoğunlukla var olduğu bir gerçektir. *Kadro* dergisinde *Yaban*'a dair övgüler bunun dikkate değer bir örneğidir. Bizdense iyi, karşıdan ise kötü ezberinin Türk romanının gelişimi adına bozulmasının gerekliliği göz ardı edilemez. Şüphesiz ki bu; diyalojiyi gözeten daha dengeli tasvirleri de beraberinde getirecektir. Ayrıca incelenen romanlar göz önüne alındığında tasvirin, sıradan bir yardımcı öğeden ibaret olmadığı görülmektedir. İdeolojik tasvirin; bir sempati veya antipati inşa etmede, birey, mekân gibi unsurları ötekileştirmede, özellikle ötekileri mülksüzleştirme, kimliksizleştirme, isimsiz bırakma ve şeyleştirmede oldukça etkin bir unsur olduğu görülmektedir.

İdeoloji, ideolojik tasvirler kalıcılığı da önemli oranda etkileyen unsurlardır. Sonuçta yazar ideolojik tutumu öncelediğinde hem roman hem tasvir kalıcı olana değil, ideolojik olana yaslanmakta, bazı sınırlara, çerçevelere, çitlere hapsolmaktadır. Bu da ister istemez seslenilen okur kitlesinde, zaman diliminde bir daralmaya sebep

olabilmektedir. Elbette eserler ideolojiden tümüyle uzak kalmayabilir ama ideolojik alanın; edebî alanı, estetik alanı, daha evrensel ve genel olanı kuşatması ile edebî, estetik unsurların vs. ideolojiyi kuşatması, gerektiğinde bünyesinde eritebilmesi aynı şey değildir. Kimi insanların her insana veya en azından daha çok insana dokunabilmesi, bazı mekânların ben/biz ve öteki fark etmeksizin çoğu insanı sarabilmesi, bambaşka inançlardan, etnik kökenlerden, diyarlardan insanların farklı yöre, bölge, ülkelerdeki eserlerden etkilenebilmesi, bazı yazarların çağlar sonrasına gidebilirken bazılarının kendi zamanlarını bile aşamaması oldukça dikkate değerdir. Neticede ne insan ne doğa ne de hayat bir kart karakter tipolojisi gibi tek boyutlu, tek özelliklidir. Dünyanın her köşesinden okurların; onların farklı kimlik ve kişiliklerinin, duygu ve düşünce dünyalarının, beğenilerinin, hassasiyetlerinin varlığı göz ardı edilemez. Oysaki ideolojik bakışta bunlar çoğu zaman göz ardı edilmektedir. Bu da romanın kalıcılığı, daha geniş kitlelere erişimi önünde bir bariyere dönüşebilmektedir.

Bu çalışma, kalıcılık vs. adına, ırmağın diğer yakasından da bir bakış önerisi, empati çağrısıdır. Romancılık ve kalıcılık adına bakış açısında bir değişime gitmenin, bakış açısının genişletilmesinin, ideolojik çerçeveleri az veya çok kırabilmenin önemi kulak arkası edilir değildir. Çünkü empati ve daha geniş bir bakış açısı ile işlenen bir karakterin, mekânın, bedenin sunumu ile aşırı sempatiye/antipatiye yaslı dar bir perspektifle işlenen bir karakterin, mekânın, bedenin sunumu aynı değildir. Hangisinin daha geniş bir okur kitlesine ve zaman dilimine ulaşabilme ihtimalinin yüksek olduğu üzerinde düşünülebilir. Ayrıca toplumsal hayat, bu hayatın unsurları da sürekli değişmektedir. Bir unsuru dondurup ona hep aynı ideolojik açıdan yaklaşmak, tasvir etmek romancılık adına kısıtlayıcı bir durumdur. Bu çalışma arka planda bir eleştiriyi de içermektedir. İyi niyetli eleştiriler, yazara katkı anlamında önemsiz ve değersiz görülemez. Bir esere sadece beri kıyıdağıkların gözüyle değil, karşı kıyıdağıkların da gözüyle bakmak veya onların bakışını dikkate almak yazarlık adına değerlidir. Sadece bir kıyıdan bakışın görebildiği ile iki kıyıyı da kuşatan bakışın görebildiği aynı değildir. Sonuçta sadece “ben/biz”in değil, ötekilerin de kendilerine ait hikâyelerinin var olduğu bir gerçekliktir. Bu yüzden çalışma, daha geniş bir bakış açısı önerisi sunmaktadır.

Bu çalışma, sonradan yapılacak araştırmalara yol gösterici olabilir. Çünkü çalışmada ideoloji tasvir ilişkisi daha çok karakterler, karakterlere ilişkin unsurlar düzleminde incelemeye konu edilmiştir. Oysaki tasvir sadece karakter tasvirinden ibaret

değildir. Mekân, kıyafet, beden, inançlar, ideolojiler, semboller, kullanılan sözcüklerin türü ve rengi tasvir anlamında başlı başına ayrı çalışmaların konusu olabilir.



KAYNAKÇA

- BUTLER, J., & ATHANASIOU, A. (2017). *Mülksüzleşme*. (B. ERTÜR, Çev.) İstanbul: Metis Yay.
- ABERCROMBIE, N., HILL, S., & TURNE, B. (2013). *İdeoloji Kuramında Belirlenim ve Belirlenimsizlik., İdeolojiyi Haritalamak* (der. Slavoj ŽIŽEK), S. KİBAR, Çev.), s. 227-248. Ankara: Dipnot Yay.
- ADANIR, O. (2003). *Sinemada Anlam ve Anlatım*. İstanbul: Alfa Yay.
- ADIVAR, H. E. (1998). *Türk'ün Ateşle İmtihanı 2*. İstanbul: Cumhuriyet Gazetesi.
- ADIVAR, H. E. (2000). *Mor Salkımlı Ev*. İstanbul: Özgür Yay.
- ADIVAR, H. E. (2009). *Vurun Kahpeye*. İstanbul: Can Yay.
- ADIVAR, H. E. (2019). *Zeyno'nun Oğlu*. İstanbul: Can Yay.
- ADIVAR, H. E. (2019a). *Kalp Ağrısı*. İstanbul: Can Yay.
- ADORNO, T. W. (2011). *Otoriteriyen Kişilik Üstüne*. (D. ŞAHİNER, Çev.) İstanbul: Say Yay.
- ADORNO, T. W. (2020). *Kültür Endüstrisi*. İstanbul: İletişim Yay.
- AGAMBEN, G. (2017). *Kutsal İnsan*. (İ. TÜRKMEN, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yay.
- AHMAD, A. (1995). *Teoride Sınıf, Ulus, Edebiyat*. (A. FETHİ, Çev.) İstanbul: Alan Yayıncılık.
- AHMAD, F. (1995). *Modern Türkiye'nin Oluşumu*. İstanbul: Sarmal Yayınevi.
- AHMAD, F. (1996). *İttihatçılıktan Kemalizme*. (F. BERKTAY, Çev.) İstanbul: Kaynak Yay.
- AHMAD, F. (2008). *From Empire to Republic, Essays on The Late Ottoman Empire and Modern Turkey*. İstanbul: İstanbul Bilgi University Press.
- AHMAD, F. (2014). *Bir Kimlik Peşinde Türkiye*. (S. C. KARADELİ, Çev.) İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yay.
- AKÇAY, A. S. (2012). *Bellekteki Huriler*. İstanbul: Okur Kitaplığı.
- AKÇAY, A. S. (2021). *Modern Afrika Edebiyatı*. Ankara: Hece Yay.
- AKÇURA, Y. (2015). *Üç Tarz-ı Siyaset*. İstanbul: Ötüken Yay.
- AKENGİN, Ç. (2014). *Sanat İdeoloji Politika İlişkiler*. *Ulakbilge*, 2(4), 143-150.
- AKSAKAL, H. (2015). *Türk Politik Kültüründe Romantizm*. İstanbul: İletişim Yay.
- AKTAŞ, C. (2005). *Bacı'dan Bayan'a İslamcı Kadınların Kamusal Alan Tecrübesi*. İstanbul: Kapı Yay.

- AKTAŞ, C. (2009,). *İslami Hayat Tarzının Yeniden Keşfi., Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce, Dönemler ve Zihniyetler* (ed. Ömer LAÇİNER), C. 9, s. 651-668. İstanbul: İletişim Yay.
- AKTAŞ, C. (2016). *İslamcılık*. İstanbul: İz Yayıncılık.
- AKTAŞ, Ş. (1987). *Yakup Kadri Karaosmanoğlu*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yay.
- AKTAŞ, Ş. (2011). *Edebiyat ve Edebî Metinler Üzerine Yazılar*. Ankara: Kurgan Edebiyat.
- AKTAŞ, Ş. (2015). *Anlatma Esasına Bağlı Edebî Metinlerin Tahlili*. Ankara: Akçağ Yay.
- AKTAŞ, Ü. (2012). *İdeoloji ve Poetika*. İstanbul: Okur Kitaplığı.
- AKTAY, Y. (2014). *İslamcı Siyasetin Yeni Halleri ve Söylemleri*. *Tezkire dergisi*(48), 36-83.
- AKVERDİ, H. (1953). *Sanatta Yaratma*. Ankara: Millî Eğitim Basımevi.
- AKYÜZ, K. (1979). *Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri (1860-1923)*. Ankara: Ankara Üniv. Dil ve Tarih-Coğrafya Fak. Yay.
- ALATLI, A. (1994, Şubat). *Türk Romanında Fetret Devri*. *Türk Edebiyatı*(244), 36-37.
- ALBASAN, I. (2020). *Augustus Döneminde Mitolojinin ve Edebiyatın İdeolojik Unsur Olarak Kullanılması*. *Homeros*, 3(2), 71-78.
- AL-KASSIM, D. (2002). *The Face of Foreclosure*. *Inventions*, 4(2), 168-174.
- ALP, T. (2001). *Türkleştirme*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yay.
- ALPMAN, P. S. (2018). *Ütopyalarınız İtinayla İnşa Edilir: Siyasal Büyünün Sıradanlığı. Ütopyalar Politikayla Arzunun Kesiştiği Yer* (s. 39-63). İstanbul: İletişim Yayınları .
- ALTHUSSER, L. (2019). *İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları*. (A. TÜMERTEKİN, Çev.) İstanbul: İthaki Yay.
- ALTUĞ, F. (2008, Mart). *“Eksik Olma Kemal”*: *Namık Kemal’in Temsillerinde Örtük İktidar*. *Kriter*(1), 35-87.
- ALVER, K. (2018). *Edebiyat Sosyolojisi*. İstanbul: İz Yayıncılık.
- AMİN, S. (2014). *Avrupa-Merkezcilik*. (M. SERT, Çev.) İstanbul: Yordam Kitap.
- ANAR, T. (2020). *Mekândan Taşan Edebiyat*. İstanbul: Ketebe Yay.
- ANDAÇ, F. (2011). *Romanda ve Öyküde Gerçeklik Arayışları*. İstanbul: Varlık Yay.
- ANDERSON, B. (2020). *Hayali Cemaatler*. (İ. SAVAŞIR, Çev.) İstanbul: Metis Yay.

- ANDI, M. F. (2006). *Türk Edebiyatında Roman. Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi*, 4(8), 165-201.
- ANTAKYALIOĞLU, Z. (2016). *Roman Kuramına Giriş*. İstanbul: Ayrıntı Yay.
- ANTAKYALIOĞLU, Z. (2019, Mayıs). *Eleştiri Bugün, Roman Bugün. Pasajlar*(2), 17-33.
- APAYDIN, M. (2022). *Marksist Eleştiri Kuramı., Edebiyat Kuramı ve Eleştiri* (ed. Veysel ŞAHİN), s. 31-87. Ankara: Akçağ Yay.
- APPIAH, K. A. (1995). *Race., Critical Terms for Literary Study, Second Edition* (Edited by Thomas McLAUGHLIN), pp. 274-287. Chicago: The University Chicago Press.
- APTER, D. E. (1964). *Ideology and Discontent., Ideology and Discontent* (Edited by David E. APTER), pp. 15-46. London: The Free Press of Glencoe.
- ARENDT, H. (1981). *The Life of The Mind*. San Diego: A Harvest Book-Harcourt.
- ARENDT, H. (2018). *İnsanlık Durumu*. (B. S. ŞENER, Çev.) İstanbul: İletişim Yay.
- ARENDT, H. (2018). *İnsanlık Durumu*. (B. S. ŞENER, Çev.) İstanbul: İletişim Yay.
- ARİBOĞAN, D. Ü. (2019). *Duvar*. İstanbul: İnkılap Kitabevi.
- ARİSTOTELES. (2021). *Poetika*. (Ö. AYGÜN, & A. ÇOKONA, Çev.) İstanbul: Türkiye İş Bankası Yay.
- ARMAĞAN, Y. (2018). *İmkânsız Özerklik*. İstanbul: İletişim Yay.
- ARSLAN, A. (2018). *Zaman Dışı Konuşmalar*. İstanbul: Beyan Yay.
- ARSLAN, N. (2007). *Türk Romanının Oluşumu*. Ankara: Phoenix Yayınevi.
- ARTUN, A. (2019). *Sanatın Özerkliği Üzerine, Başka Bir Sanat Mümkün mü?* (der. Serhat YÜKSEKBAĞ), s. 53-64. İstanbul: Patika Kitap.
- ASAD, T. (2015). *Dinin Soykütükleri*. (A. A. TEKİN, Çev.) İstanbul: Metis Yay.
- ASSMANN, J. (2015). *Kültürel Bellek*. (A. TEKİN, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yay.
- ATAÇ, N. (2018). *Okuruma Mektuplar, Prospero ile Caliban*. İstanbul: YKY.
- ATATÜRK, M. K. (tarih yok). *10. Yıl Nutku*. Nisan 28, 2023 tarihinde T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı: <https://www.ktb.gov.tr/TR-96294/10-yil-nutku.html> adresinden alındı
- ATATÜRK, M. K. (2020). *Nutuk*. İstanbul: YKY.
- ATAY, A. (2016). *Edebiyat, Toplum, İdeoloji Etkileşimlerinde Tepkisel Süreç ve Azerbaycan Örneği*. Bartın Üniversitesi Uluslararası Edebiyat ve Toplum Sempozyomu, Bildiriler Kitabı 2, s. 161-170. Bartın: Bartın Üniv. Yay.
- ATAY, O. (2002). *Günlük*. İstanbul: İletişim Yay.

- ATEŞ, Ö. F. (2020). *Edebiyat ve İdeoloji: 1917 Sonrası Sovyet Edebiyatında Kimlik Yozlaşması–Azerbaycan Edebiyatı Örneği*. Nevşehir: Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi, Yayınlanmamış Doktora Tezi.
- ATSIZ, H. N. (2012). *Bozkurtlar*. Ankara: Ötüken Neşriyat.
- ATSIZ, H. N. (2016). *Türk Ülküsü*. İstanbul: İrfan Yayıncılık.
- AYASI, İ. (1981). *Türk Kadını, Atatürk Devri Fikir Hayatı II*, s. 504-512. Ankara: Kültür Bakanlığı Yay.
- AYDEMİR, Ş. S. (1932). *İç Pazar ve İktisatta “Bütünlük”*. *Kadro*(10), 5-12.
- AYDEMİR, Ş. S. (1999). *Tek Adam* (C. 3). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- AYTAÇ, G. (2012). *Çağdaş Türk Romanı Üzerine İncelemeler*. İstanbul: Doğu Batı Yay.
- AYVAZOĞLU, B. (1997). *Geleneğin Direnişi*. İstanbul: Ötüken Yay.
- AYVAZOĞLU, B. (1998). *Peyami*. İstanbul: Ötüken.
- AYVAZOĞLU, B. (2000). *Doğu-Batı Arasında Peyami Safa*. İstanbul: Ufuk Kitapları.
- AZİM, F. (1993). *The Colonial Rise of the Novel*. London: Routledge.
- BACHELARD, G. (2017). *Mekânın Poetikası*. (A. TÜMERTEKİN, Çev.) İstanbul: İthaki Yay.
- BAHTİN, M. (2005). *Sanat ve Sorumluluk*. (C. SOYDEMİR, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yay.
- BAHTİN, M. (2015). *Dostoyevski Poetikasının Sorunları*. (C. SOYDEMİR, Çev.) İstanbul: Metis Yay.
- BAKER, U. (2012). *Dolaylı Eylem*. (der. Ege BERENSEL), İstanbul: Birikim Yay.
- BAKER, U. (2015). *Kanaatlerden İmajlara*. İstanbul: İletişim Yay.
- BAKER, U. (2019). *Aşındırma Denemeleri*. İstanbul: İletişim Yay.
- BAL, M. (2017). *Narratology*. Toronto: University of Toronto Press.
- BALDWIN, J. (1963). *The Fire Nex Time*. London: Michael Joseph.
- BALIBAR, E., & MACHEREY, P. (2002). *Bir İdeolojik Biçim Olarak Yazın Üzerine*. *Adam Sanat*(198), 52-70.
- BALL, T., DAGGER, R., & O’NEILL, D. (2017). *Ideas and Ideologies*. New York: Routledge.
- BALZAC, H. d. (2010). *İnsanlık Komedyası’nın “Önsöz”ü, Yazarın Kuramı* (der. İshak REYNA), s. 14-27. İstanbul: İletişim Yay.

- BANGURA, A. S. (2000). *İslam and The West African Novel*. Colorado: Lynne Rienner Publishers.
- BARBAROSOĞLU, F. K. (2004). *Moda ve Zihniyet*. İstanbul: İz Yayıncılık.
- BARBAROSOĞLU, F. K. (2006). *Şov ve Mahrem*. İstanbul: Timaş Yay.
- BARRETT, M. (2004). *Marx'tan Foucault'ya İdeoloji*. (A. FETHİ, Çev.) İstanbul: Doruk Yayıncılık.
- BARTH, H. (1976). *Truth and Ideology*. (F. LILGE, Çev.) California: University of California Press.
- BARTHES, R. (1990). *Writing Degree Zero*. New York: Farrar Straus and Giroux.
- BARTHES, R. (1996a). *Camera Lucida Fotoğraf Üzerine Düşünceler*. (R. AKÇAKAYA, Çev.) İstanbul: Altıkkırkbeş Yay.
- BARTHES, R. (1996b). *S/Z*. (S. Ö. KASAR, Çev.) İstanbul: Yapı Kredi Yay.
- BARTHES, R. (2015). *Yazı ve Yorum*. (T. YÜCEL, Çev.) İstanbul: Metis Yay.
- BARTHES, R. (2017). *Sesin Rengi*. (A. N. BİNGÖL, Çev.) İstanbul: Metis Yay.
- BARTSCH, S. (1989). *Decoding The Ancient Novel*. New Jersey: Princeton University Press.
- BAŞÇI, P. (2007, Kasım). *Yerli Edebiyat, Yurdun Edebiyatı, Herkes Onu Okumalı*. Pasaj(6), 44-69.
- BAŞÇI, P. (2007-2008, Kasım-Mayıs). *Türk Edebiyatı Kanonu ve Ulusal Kimliğin Sınırları*. Pasaj(6), 44-69.
- BAŞLI, Ş. (2010). *Osmanlı Romanının İmkanları Üzerine*. İstanbul: İletişim Yay.
- BAUDRILLARD, J. (2010). *Kötülüğün Şeffaflığı*. (I. ERGÜDEN, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yay.
- BAUER, T. (2022). *Dünyanın Tekdüzeleşmesi*. (M. KAYA, Çev.) İstanbul: Albaraka Yay.
- BAUMAN, Z., & DONSKİS, L. (2020). *Ahlaki Körlük*. (A. E. PİLGİR, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yay.
- BAUMAN, Z. (2013). *Postmodernizm ve Hoşnutsuzlukları*. (İ. TÜRKMEN, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yay.
- BAUMAN, Z. (2018). *Yasa Koyucular ile Yorumcular*. (K. ATAKAY, Çev.) İstanbul: Metis Yay.
- BAUMAN, Z. (2019). *Kimlik*. (M. HAZİR, Çev.) Ankara: Heretik Yay.
- BAYDAR, M. (2015). *Edebiyatçılarımız Ne Diyorlar*. İstanbul: İletişim Yay.
- BAYKURT, F. (1998). *Benli Yazılar*. İstanbul: Papirüs Yay.

- BAYKURT, F. (2008). *Onuncu Köy*. İstanbul: Literatür Yay.
- BAYKURT, F. (2018). *Bir Tös Vardı*. İstanbul: Literatür Yay.
- BAYKURT, F. (2020a). *Köşe Bucak Anadolu*. İstanbul: Literatür Yay.
- BAYKURT, F. (2020b). *Unutulmaz Köy Enstitüleri*. İstanbul: Literatür Yay.
- BEDRETTİN, B. (1934). *Yeni ve Eski Mimarlık*. *Mimar* (42), s. 175-177.
- BEKMEN, A. (2012). *Marksizm, 19. Yüzyıldan 20. Yüzyıla Modern Siyasal İdeolojiler* (der. H. Birsen ÖRS) s. 161-252. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniv. Yayınları,.
- BELGE, M. (2009a). *Genesis*. İstanbul: İletişim Yay.
- BELGE, M. (2009b). *Mustafa Kemal ve Kemalizm, Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce, Kemalizm*, (ed. Ahmet İNSEL), C. 2, s. 26-43. İstanbul: İletişim Yay.
- BELSEY, C. (2011). *A Future for Criticism*. Chichester: Wiley-Blackwell.
- BENHABIB, S. (2016). *Ötekilerin Hakları*. (B. AKKIYAL, Çev.) İstanbul: İletişim Yay.
- BENJAMIN, W. (2018). *Son Bakışta Aşk*. (N. GÜRBİLEK, Çev.) İstanbul: Metis Yay.
- BENNET, A., & ROYLE, N. (2018). *Edebiyat, Eleştiri ve Kurama Giriş*. İstanbul: Ayrıntı Yay.
- BERKES, N. (2015). *Türkiye’de Çağdaşlaşma*. İstanbul: Yapı Kredi Yay.
- BERKES, N. (2017). *Unutulan Yıllar*. İstanbul: İletişim Yay.
- BERKTAY, F. (2018). *Tarihin Cinsiyeti*. İstanbul: Metis Yay.
- BEŞİNCİ, E. (2017). *Şule Yüksel Şenler: Türkiye’de Modernleşme ve İslamcı Kadın Kimliğinin İnşası*. İstanbul: Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- BEZİRCİ, A. (1984). *Orhan Kemal*. Ankara: Tekin Yayınevi.
- BHABHA, H. K. (1985). *Sly Civility*. *October*, 34 , 71-80.
- BHABHA, H. K. (2016). *Kültürel Konumlanış*. (T. ULUÇ, Çev.) İstanbul: İnsan Yay.
- BİLBAŞAR, K. (2004). *Cemo*. İstanbul: Can Yay.
- BILLIG, M. (1991). *Ideology an Opinions*. London: Sage Publications.
- BILLIG, M. (1991). *Ideology and Opinions*. London: SAGE Publications.
- BİRKAN, T. (2019). *Dünya ile Devlet Arasında Türk Muharriri (1930-1960)*. İstanbul: Metis Yay.
- BLOOM, H. (2005). *An interview with Harold Bloom*. (I. LESINSKA, Reportage), October 7, Rigas Laiks.

- BLOOM, H. (2018). *Batı Kanonu*. (Ç. P. MULL, Çev.) İstanbul: İthaki Yay.
- BOLAY, S. H. (2013). *Felsefe Doktrinleri ve Terimleri Sözlüğü*. Ankara: Nobel Yay.
- BOOTH, W. C. (2012). *Kurmacanın Retoriği*. (B. O. DOĞAN, Çev.) İstanbul: Metis Yay.
- BOOTH, W. C. (2015). *Sunuş., Dostoyevski Poetikasının Sorunları içinde* (C. SOYDEMİR, Çev.), s. 7-24. İstanbul: Metis Yay.
- BORA, T. (2017). *Cereyanlar*. İstanbul: İletişim Yay.
- BORA, T. (2018a). *Taşraya Bakmak*. İstanbul: İletişim Yay.
- BORA, T. (2018a). *Taşraya Bakmak*. İstanbul: İletişim Yay.
- BORA, T. (2018b). *Türk Sağının Üç Hâli*. İstanbul: İletişim Yay.
- BOURDIEU, P. (2015a). *Ayırım*. Ankara: Heretik Yay.
- BOURDIEU, P. (2015b). *Eril Tahakküm*. (B. YILMAZ, Çev.) İstanbul: Bağlam Yay.
- BOURNEUR, R., & QUELLET, R. (1989). *Roman Dünyası ve İncelenmesi*. (H. GÜMÜŞ, Çev.) Ankara: Kültür Bakanlığı Yay.
- BOZARSLAN, H. (2015). *Türkiye Tarihi*. İstanbul: İletişim Yay.
- BOZDAĞ, İ. (1987). *Roman... ve Millî Roman*. *Türk Edebiyatı dergisi*(162), 57-59.
- BOZDAĞ, İ. (1995). *Kemal Tahir'in Sohbetleri*. İstanbul: Emre Yay.
- BOZDOĞAN, S. (1998). *Türk Mimari Kültüründe Modernizm: Genel Bir Bakış, Türkiye'de Modernleşme Ve Ulusal Kimlik* (ed. S. BOZDOĞAN, R. KASABA), s. 118-135. İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yay.
- BOZDOĞAN, S. (2012). *Modernizm ve Ulusun İnşası*. (T. BİRKAN, Çev.) Metis Yayınları: İstanbul.
- BOZDOĞAN, S. (2016). *Modern Türkiye'de Sanat ve Mimari: Cumhuriyet Dönemi, Türkiye Tarihi 1839-1910* (ed. R. KASABA), Cilt 4, s. 451-508. İstanbul: Kitap Yayınevi.
- BRAUDEL, F. (2017). *Uygarlıkların Grameri*. (M. A. KILIÇBAY, Çev.) İstanbul: İmge Kitabevi Yay.
- BRETON, D. L. (2018). *Yüz Üzerine Antropolojik Bir Deneme*. (O. TÜRKEY, Çev.) İstanbul: Boğaziçi Üniv. Yay.
- BUDAK, A. (2014). *Osmanlı Modernleşmesi Gazetecilik ve Edebiyat*. İstanbul: Bilge Kültür Sanat Yay.
- BULLOCK, P. (2000). *The Mulatto in American Fiction, Interracialism* (Edited by Werner SOLLARS), pp. 280-284. New York: Oxford University Press.
- BURKE, P. (2003). *Tarihin Görgü Tanıkları*, İstanbul: Kitap Yayınevi.

- BUSIA, A. P. (1986, July). *Miscegenation as Metonymy: Sexuality and Power in the Colonial Novel*. *Ethnic an Racial Studies*, 9(3), 360-372.
- CAILLOIS, R. (2019). *Roman, Bir Dil Sanatı Değildir*. *Türk Dili dergisi, Roman Özel Sayısı*(154,159), 225-227.
- CALEFATO, P. (2004). *The Clothed Body*. Oxford: Berg .
- CALHOUN, C. (1994). *Social Theory and The Politics of Identity, Social Theory and The Politics of Identity* (Edited by C. CALHOUN), pp. 9-37. Oxford: Blackwell.
- CALHOUN, C. (2007). *Milliyetçilik*. (B. SÜTÇÜOĞLU, Çev.) İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yay.
- CAMPBELL, C. (2020). *Günah Keçisi*. (G. KASTAMONULU, Çev.) İstanbul: İthaki Yay.
- CANETTI, E. (2014). *Kitle ve İktidar*. (G. AYGEN, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yay.
- CASANOVA, P. (2010). *Dünya Edebiyatı Cumhuriyeti*. (S. ÖZEN, & F. DENİZTEKİN, Çev.) İstanbul: Varlık Yay.
- CESAIRE, A. (2005). *Sömürgecilik Üzerine Söylev*. (G. AYAS, Çev.) İstanbul: Doğu Kütüphanesi.
- CHAMBERS, I. (2005). *Göç, Kültür, Kimlik*. İstanbul: Ayrıntı Yay.
- CHOMSKY, N. (2018). *Korsanlar ve İmparatorlar: Eskiler ve Yeniler*. (A. ÖNAL, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yay.
- CLARK, T. (2011). *Sanat ve Propaganda*. (E. HOŞSUCU, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yay.
- CORTAZAR, J. (2020). *Edebiyat Dersleri*. (S. DOĞRU, Çev.) İstanbul: Everest Yay.
- COŞKUN, N. S. (2019). *Millî Bir Edebiyat Yaratabilir miyiz?* (haz. Ş. ÖZDEMİR), Ankara: Çolpan Kitap.
- COURTINE, J.-J. (2013). *Ucubelik, Engeller, Bedenin Tarihi 3, Bakıştaki Değişim: 20. Yüzyıl* (haz. A. CORBİN; J.J. COURTİNE; G. VIGARELLO), s. 202-218. İstanbul: YKY.
- CÖNTÜRK, H. (2006). *Çağının Eleştirisi*. Cilt 1. İstanbul: YKY
- ÇAĞAN, K. (2008). *İdeoloji*. Ankara: Hece Yay.
- ÇAĞAN, K. (2020). *Sanatın Sosyolojik İmkânı*. Ankara: Pruva Yay.
- ÇALIŞKAN, A. (2002). *Cumhuriyet Devri İslami Türk Edebiyatı (1970-2000)*. Samsun: Ondokuz Mayıs Üniv. Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Doktora Tezi.
- ÇAYIR, K. (2008). *Türkiye’de İslamcılık ve İslami Edebiyat*. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yay.

- ÇİĞDEM, A. (2005). *İslamcılık ve Türkiye Üzerine Bazı Notlar, Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce, İslamcılık* (ed. T. BORA, M. GÜLTEKİNGİL), Cilt 6, s. 26-33. İstanbul: İletişim Yay.
- ÇIKLA, S. (2004). *İnkılap Edebiyatı. Hece Dergisi*(90-91-92), 426-441.
- ÇIKLA, S. (2007). *Türk Edebiyatında Kanon ve İnkılap Kanonu. Muhafazakar Düşünce*(13-14), 47-78.
- ÇIRAKLI, M. Z. (2015). *Anlatıbilim*. Ankara: Hece Yay.
- ÇOKUM, S. (1994, Şubat). *Romana İlgi Az. Türk Edebiyatı*(244), 35.
- DAVIS, A. P. (2000). *The Tragic Mulatto Theme in Six Works of Langston Hughes, Interracialism* (Edited by Werner SOLLARS), pp. 317-325. New York: Oxford University Press.
- DAVIS, L. J. (2014). *Resisting Novels, Ideology and Fiction*. New York: Routledge.
- DELL, C. (2017). *Mitoloji*. İstanbul: YKY.
- DELLALOĞLU, B. F. (2020a). *Poetik ve Politik*. İstanbul: Timaş Yay.
- DELLALOĞLU, B. F. (2020b). *Zamanın İçinden Zamanın Dışından*. İstanbul: Heretik Yay.
- DEMİR, A. (2006). *Sosyal Gerçekçilik Anlayışı ve Sadri Ertem’in Roman Ve Hikâyelerinde Yapı, Tema, Anlatım*. Ankara: Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Doktora Tezi.
- DEMİR, A. (2018). *Roman ve Stereotip*. Ankara: Nobel Yay.
- DERRIDA, J. (2020). *Edebiyat Edimleri*. (M. ERKAN, & A. UTKU, Çev.) İstanbul: Ketebe Yay.
- DİKEÇLİGİL, F. B. (2017). *Ontolojiyi Hatırlamak*. Konya: Çizgi Kitabevi.
- DİKMEN, B. A. (2023). *İnkılabı Nakşedecek Resimler*. İstanbul: İletişim Yay.
- DİNAMO, H. İ. (1968). *Ateş Yılları*. İstanbul: Ararat Yayınevi.
- DİNAMO, H. İ. (1989). *TKP, Aydınlar ve Anılar*. İstanbul: Yalçın Yay.
- DOĞAN, M. (1996). *Büyük Türkçe Sözlük*. İstanbul: İz Yayıncılık.
- DOĞRAMACIOĞLU, H. (2011). *Yakup Kadri’ye Göre Kadınlık ve Kadınlarımız. The Journal of Academic Social Science Studies*, 4 (1), s. 25-30.
- DOSDOĞRU, M. H. (1974). *Kemal Tahir*. İstanbul: Tel Yay.
- DURNA, T. (2009). *Kemalist Modernleşme ve Seçkincilik*. Ankara: Dipnot Yay.
- EAGLETON, T. (2009). *Eleştiri ve İdeoloji*. (S. KILIÇ, Çev.) İstanbul: İletişim Yay.

- EAGLETON, T. (2010). *Estetiğin İdeolojisi*. (B. GÖZKAN, Çev.) İstanbul: Doruk Yayıncılık.
- EAGLETON, T. (2015). *İdeoloji*. (M. ÖZCAN, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yay.
- EAGLETON, T. (2017). *Edebiyat Kuramı*. (T. BİRKAN, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yay.
- EAGLETON, T. (2019). *Edebiyat Nasıl Okunur*. (E. ERSAVCI, Çev.) İstanbul: İletişim Yay.
- EAGLETON, T. (2019). *Marksizm ve Edebiyat Eleştirisi*. (U. ÖZMAKAS, Çev.) İstanbul: İletişim Yay.
- EBU ZEYD, N. (2015). *Kutsal Metin, Otorite ve Hakikat*. (M. COŞKUN, Çev.) İstanbul: Mana Yay.
- ECEVİT, Y. (2013). *Kurmaca Bir Dünyadan*. İstanbul: İletişim Yay.
- ECEVİT, Y. (2016). *Türk Romanında Postmodernist Açılımlar*. İstanbul: İletişim Yay.
- ECO, U. (2009). *Ortaçağ Estetiğinde Sanat ve Güzellik*. (K. ATAKAY, Çev.) Can Yayınları: İstanbul.
- ECO, U. (2014). *Düşman Yaratmak*. (L. T. BASMACI, Çev.) İstanbul: Doğan Kitap.
- ECO, U. (2016). *Açık Yapıt*. (T. Esmer, Çev.) İstanbul: Can Yay.
- EDMAN, I. (1991). *Sanat ve İnsan*. (T. OĞUZKAN, Çev.) İstanbul: MEB Yay.
- EFENDİ, A. M. (2018). *Edebiyat Yazıları 2*. (haz. H. H. DURGUN; F. GÖKÇEK) İstanbul: Dergâh Yay.
- EL-CABİRİ, M. Â. (2019). *Arap-İslam Medeniyetinde Entelektüeller*. (N. KONAKLI, Çev.) İstanbul: Mana Yay.
- EL-HAKİM, T. (1999). *Sanat Üzerine*. (A. M. ÖZEL, Çev.) İstanbul: Kaknüs Yay.
- EL-HUSRİ, S. (2020). *Milliyetçilik Aynasında Dil ve Edebiyat*. İstanbul: Büyüyenay Yay.
- ELIADE, M. (2017). *İmgeler ve Simgeler*. (M. A. KILIÇBAY, Çev.) İstanbul: Doğu Batı Yay.
- ELIOT, T. S. (1982). *Tradition and the Individual Talent*. *Perspecta*, 19, 36-42.
- EL-KEYLANİ, N. (1988). *İslamî Edebiyata Giriş*. (A. NAR, Çev.) İstanbul: Risale Yay.
- ELMAS, N. (2011). *Romanın Kapıları Tanzimat Romanında Mukaddime ve Hatimeler*. Konya: Çizgi Kitabevi.
- el-MESSİRİ, A. M. (2015). *Önyargı*. (İ. KAPAKLIKAYA, Çev.) İstanbul: Mahya Yay.
- EMRE, A. (2012). *Doğu, Batı ve Türkiye: Kemal Tahir'in Jeopolitik Bakışı*. *Hece*(181), s. 83-96.

- EMRE, A. (2017). *Müstağrip Aydınlar Yüzyılı*. İstanbul: Büyüyen Ay Yay.
- EMRE, İ. (2010). *Roman ve Siyaset*. Ankara: Anı Yayıncılık.
- ENGİNÜN, İ. (2003). *Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı*. İstanbul: Dergâh Yay.
- ENGİNÜN, İ. (2007). *Halide Edib Adivar'ın Eserlerinde Doğu ve Batı Meselesi*. İstanbul: Dergâh Yay.
- ENGİNÜN, İ. (2013). *Yeni Türk Edebiyatı Tanzimat'tan Cumhuriyet'e (1839-1923)*. İstanbul: Dergâh Yay.
- ENGİNÜN, İ. (2023). *Yeni Devletin Kuruluşu*. İstanbul: Dergâh Yay.
- ENGİNÜN, İ., & KERMAN, Z. (2011). *Yeni Türk Edebiyatı Metinleri 3 Nesir 2*. İstanbul: Dergâh Yay.
- ER, S., & VAROLUN, O. (2018). *Derrida ve Tekillik Edebiyatı*. *Beytülhikme*, 8(2), 491-504.
- ERDOĞAN, A. (2014). "Aydınlık Gerçekliğin" Rotası. *Hece*(205), s. 43-48.
- ERGİN, M. (2009). *Türk Kimliği ve Irksal Sözlükler, Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce, Dönemler ve Zihniyetler* (ed. Ö. LAÇİNER), Cilt 9, s. 386-412. İstanbul: İletişim Yay.
- ERKİLET, A. (2000). *Ortadoğu'da Modernleşme ve İslami Hareketler*. İstanbul: Yöneliş Yay.
- ERKİLET, A. (2004a). *Eleştirellikten Uyuma*. Ankara: Hece Yay.
- ERKİLET, A. (2004b). *İslam Medeniyetinin Kesik Damarı: Arabeskten Pragmatizme İslami Edebiyat*. *Hece*(90-91-92), s. 381-389.
- ERKİLET, A. (2015). *Mazlum Doğu'nun Mağrur Çocukları*. İstanbul: Büyüyen Ay Yay.
- ERKİLET, A. (2021). *Bir Müslüman İslam Birliği ve Ümmete Nasıl Bakmalı*. İstanbul: Beyan Yay.
- ERKİLET, A. (tarih yok). *İslam'ın İdeolojik Bir Din Olması*. Nisan 29, 2023 tarihinde YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=UEpp7xODz2g> adresinden alındı
- EROL, M. (2016). *Yerlilik Düşüncesi*. İstanbul: Profil Yayıncılık.
- ERSANLI, B. (2003). *İktidar ve Tarih*. İstanbul: İletişim Yay.
- ERSOY, E. (2009). *Cinsiyet Kültürü İçerisinde Kadın ve Erkek Kimliği*. *Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi* (2), s. 209-230. Elazığ.
- ERTEM, S. (1932). *Sovyet Rusya Hatıralarım*. İstanbul: Tarih ve Toplum Kitaplığı.
- ERTEM, S. (1933). *Türk İnkılabının Karakterleri*. İstanbul: İstanbul Devlet Matbaası.

- ERTEM, S. (2012). *Çıkrıklar Durunca*. Erzurum: Salkımsöğüt Yay.
- ERVERDİ, E. (2010). *Bir Hakkı Teslim Etmek, Bir Kemal Tahir Kitabı Türkiye'nin Ruhunu Aramak* (ed. Kurtuluş KAYALI) s. 19-30. İstanbul: İthaki Yay.
- ESEN, N. (2014). *Hikâye Anlatan Adam: Ahmet Mithat*. İstanbul: İletişim Yay.
- ESEN, N. (2020). *Modern Türk Edebiyatı Üzerine Okumalar*. İstanbul: İletişim Yay.
- ESKİN, Ş. (2023). *İnkılâp Edebiyatı*. İstanbul: Dergâh Yay.
- ESPOSITO, R. (2023). *Kişiler ve Şeyler*. (B. UYSAL, Çev.) İstanbul: Ketebe Yay.
- ETE, M. R. (2022). *Metin, İmaj, İdeoloji: Erken Cumhuriyet Dönemi Türk Romanında Dinsel Tipolojiler*. Yayımlanmamış Doktora Tezi, İnönü Üniv. Sosyal Bilimler Enst. Malatya
- EVİN, A. Ö. (2004). *Türk Romanının Kökenleri ve Gelişimi*. (O. AKINHAY, Çev.) İstanbul: Agora Kitaplığı.
- FAIRCLOUGH, N. (2013). *Language and Power*. New York: Routledge.
- FANON, F. (2011). *Yeryüzünün Lanetlileri*. (Ş. SÜER, Çev.) İstanbul: Versus Kitap.
- FANON, F. (2016). *Siyah Deri Beyaz Maskeler*. (C. KOYTAK, Çev.) İstanbul: Encore Yay.
- FAZLIOĞLU, İ. (2016). *Kendini Aramak*. İstanbul: Papersense Yay.
- FEUER, L. S. (2010). *Ideology and The Ideologists*. New Jersey: Transaction Publishers.
- FINDLEY, C. V. (2012). *Modern Türkiye Tarihi*. (G. AYAS, Çev.) İstanbul: Timaş Yay.
- FINN, R. P. (2013). *Türk Romanı (1872-1900)*. (T. UYAR, Çev.) İstanbul: Agora Kitaplığı.
- FLAUBERT, G. (2018). *Doğu Seyahati*. (Z. C. ÖZATALAY, Çev.) İstanbul: İletişim Yay.
- FLUDERNIK, M. (2007). *Identity/Alterity, Narrative* (Edited by David HERMAN), pp. 260-273. Cambridge: Cambridge University Press.
- FONTANA, B. (2013). *Hegemonya ve İktidar*. (O. GAYRETLİ, Çev.) İstanbul: Kalkedon Yayıncılık.
- FORSTER, E. M. (2016). *Roman Sanatı*. (Ü. AYTÜR, Çev.) İstanbul: Milenyum Yay.
- FOUCAULT, M. (2014). *Sonsuza Giden Dil*. (İ. ERGÜDEN, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yay.
- FOUCAULT, M. (2015a). *Büyük Kapatılma*. (İ. ERGÜDEN, & F. KESKİN, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yay.

- FOUCAULT, M. (2015b). *Büyük Yabancı*. (S. KILIÇ, Çev.) İstanbul: Metis Yay.
- FOUCAULT, M. (2015c). *İktidarın Gözü*. (I. ERGÜDEN, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yay.
- FOUCAULT, M. (2016a). *Bilginin Arkeolojisi*. (V. URHAN, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yay.
- FOUCAULT, M. (2016b). *Entelektüelin Siyasi İşlevi*. İstanbul: Ayrıntı Yay.
- FOUCAULT, M. (2017). *Hapishanenin Doğuşu*. (M. A. KILIÇBAY, Çev.) Ankara: İmge Kitabevi Yay.
- FOUCAULT, M. (2019). *Özne ve İktidar*. (I. ERGÜDEN, & O. AKINHAY, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yay.
- FOWLER, R., & KRESS, G. (2019). *Critical Linguistics. Language and Control*, Volume 2, pp. 185-213. New York: Routledge.
- FREEDEN, M. (2011). *İdeoloji*. (H. GÜR, Çev.) Ankara: Dost Kitabevi Yay.
- FREUD, S. (2016). *Sanat ve Edebiyat*. İstanbul: Payel Yay.
- FRYE, N. (2015). *Eleştirinin Anatomisi*. (H. KOÇAK, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yay.
- GADAMER, H.-G. (2005). *Güzelin Güncelliği*. (F. TEPEBAŞILI, Çev.) Konya: Çizgi Kitabevi.
- GALLAGHER, J. (2015,). *Theorising Image: A Relational Approach. Images of Africa* (Edited by J. GALLAGHER), pp. 1-20. Manchester: Manchester Univ. Press.
- GANNAM, F. (2010). *Küreseli Yeniden Tahayyül Etmek: Kahire'de Yeniden İskan ve Yerel Kimlikler. Mekân, Kültür, İktidar* (der. A. ÖNCÜ; P. WEYLAND), s. 165-191). İstanbul: İletişim Yay.
- GEERTZ, C. (2010). *Kültürlerin Yorumlanması*. (H. GÜR, Çev.) Ankara: Dost Kitabevi.
- GELLNER, E. (1992). *Uluslar ve Ulusçuluk*. (B. BEHAR, & G. ÖZDOĞAN, Çev.) İstanbul: İnsan Yay.
- GEZGİN, İ. (2020). *Homo Narrans*. İstanbul: Redingot Kitap.
- GILBERT, P. (1996). *The Idea of A National Literature. Literature and Political Imagination* (Edited by J. HORTON & A. T. BAUMEISTER), pp. 198-217. London: Routledge.
- GOFFMAN, I. (2019). *Damga*. Ankara: Heretik Yay.
- GOMBRICH, E. H. (1998). *Sanatın Öyküsü*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- GOODY, J. (2015). *Rönesanslar*. (B. TIRNAKCI, Çev.) İstanbul: Türkiye İş Bankası Yay.

- GORDIMER, N. (2011). “Bize Zaman Tanıyın: Sizin de Zamanınız Vardı”. *Bilgiler Kitabı Çağımızın Önemli Düşünce İnsanlarıyla Söyleşiler* (haz. Constantin von BARLOEWEN), s. 99-108. İstanbul: Aylak Kitap.
- GORKİ, M. (1989). *Edebiyat Yaşamım*. (Ş. YEĞİN, Çev.) İstanbul: Payel Yayınevi.
- GÖKALP, Z. (1981). Roman. *Atatürk Devri Fikir Hayatı II* (s. 107-111). Ankara: Kültür Bakanlığı Yay.
- GÖKALP, Z. (2020). *Türkçülüğün Esasları*. İstanbul: Türk Edebiyatı Vakfı Yay.
- GÖKNAR, E. (2016). *Türkçe Roman: Anlatı Geleneğinden Nobel Ödülü’ne. Türkiye Tarihi 1839-1910* (ed. R. KASABA), Cilt 4, s. 509-546. İstanbul: Kitap Yayınevi.
- GÖLE, N. (2010). *Modern Mahrem*. İstanbul: Metis Yay.
- GÖLE, N. (2011). *Mahremin Göçü*. İstanbul: Hayykitap.
- GÖLE, N. (2012). *Seküler ve Dinsel: Aşınan Sınırlar*. İstanbul: Metis Yay.
- GÖLE, N. (2016). *Mühendisler ve İdeoloji*. İstanbul: Metis Yay.
- GRAMSCI, A. (1967). *Aydınlar ve Toplum*. (V. GÜNYOL, F. EDGÜ, & B. ONARAN, Çev.) İstanbul: Çan Yay.
- GREENBLATT, S. (2005). *The Greenblatt Reader*. (M. P. by), Dü.) Malden: Blackwell Publishing.
- GUGELBERGER, G. M. (2007-2008). *Kanonu Özgürleştirmek: Üçüncü Dünya Edebiyatı Üzerine Düşünceler*. Pasaj(6).
- GUILLORY, J. (1995). Canon. *Critical Terms for Literary Study, Second Edition* (Edited by T. McLAUGHLIN), pp. 233-249). Chicago: The Univ. Chicago Press.
- GÜLSOY, M. (2015). *Büyübozumu: Yaratıcı Yazarlık*. İstanbul: Can Yay.
- GÜNAY, M. (2014). *Edebiyatın İçindeki Felsefe. Felsefe ve Edebiyat* (Editör M. GÜNAY; A. O. GÜNDOĞAN), s. 266-268. Konya: Çizgi Kitabevi Yay.
- GÜNDOĞAN, A. O. (2014). *Edebiyat ile Felsefe İlişkisi Üzerine. Felsefe ve Edebiyat* (Editör M. GÜNAY; A. O. GÜNDOĞAN), s. 51-62. Konya: Çizgi Kitabevi.
- GÜNDOĞDU, C. (2016). *Gerçekliğin Estetiği*. İstanbul: İnsancıl Yay.
- GÜNDÜZ, O. (2016). *Cumhuriyet Dönemi Türk Romanı. Yeni Türk Edebiyatı El Kitabı* (Ed. R. KORKMAZ), s. 399-544. Ankara: Grafiker Yay.
- GÜNTEKİN, R. N. (2014). *Yeşil Gece*. İstanbul: İnkılap Kitabevi.
- GÜNTEKİN, R. N. (2021). *Anadolu Notları I-II*. İstanbul: İnkılap Kitabevi.

- GÜR, M. (2018). *Türk Romanında Erkeklik Ve Milliyetçilik (1908-1923)* . Nevşehir: Hacı Bektaş Veli Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi.
- GÜR, M. (2019). *Türk Romanında Erkeklik ve Milliyetçilik*. İstanbul: Kesit Yay.
- GÜRBİLEK, N. (2015a). *Mağdurun Dili*. İstanbul: Metis Yay.
- GÜRBİLEK, N. (2015b). *Sessizin Payı*. İstanbul: Metis Yay.
- GÜRBİLEK, N. (2016a). *Benden Önce Bir Başkası*. İstanbul: Metis Yay.
- GÜRBİLEK, N. (2016b). *Kötü Çocuk Türk*. İstanbul: Metis Yay.
- GÜRBİLEK, N. (2016c). *Kör Ayna, Kayıp Şark*. İstanbul: Metis Yay.
- GÜRBİLEK, N. (2016d). *Vitrinde Yaşamak*. İstanbul: Metis Yay.
- GÜRBİLEK, N. (2023). *Örme Biçimleri*. İstanbul: Metis Yay.
- GÜRSEL, N. (2007). *Başkaldıran Edebiyat*. İstanbul: Doğan Kitap.
- HAEDENS, K. (1961). *Roman Sanatı*. (Y. N. NAYIR, Çev.) İstanbul: Varlık Yay.
- HALBWACHS, M. (2018). *Kolektif Bellek*. (Z. KARAGÖZ, Çev.) İstanbul: Pinhan Yay.
- HALL, S. (2014). *Bilimin Geri Tarafı: İdeoloji ve "Bilgi Sosyolojisi"*. *İdeoloji Üzerine* (Düz. Can ŞAHAN), s. 85-134. İstanbul: Pales Yayıncılık.
- HALLIDAY, M. A. (2006). *On Language and Linguistics*. (Edited by Jonathan WEBSTER) London, New York: Continuum.
- HAMON, P. (1983, Spring). *Text and Ideology*. *Style*, 17(2), 95-119.
- HAN, B.-C. (2017). *Şeffaflık Toplumu*. (H. BARIŞCAN, Çev.) İstanbul: Metis Yay.
- HAN, B.-C. (2019). *Psikopolitika*. (H. BARIŞCAN, Çev.) İstanbul: Metis Yay.
- HARDT, M., & NEGRI, A. (2015). *İmparatorluk*. (A. YILMAZ, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yay.
- HARGREAVES, A. G. (1981). *The Colonial Experience in French Fiction*. London: Macmillian Press.
- HARRIS, G. S. (2002). *The Communists and The Kadro Movement: Shaping Ideology in Atatürk's Turkey*. İstanbul: The Isis Press.
- HASSAN, I. (2019). *Orpheus'un Parçalanışı*. Ankara: Hece Yay.
- HAWKINS, B. (2001). *Ideology, Metaphor and Iconographic Reference*. *Language and Ideology Volume II: Descriptive Cognitive Approaches* (edited by R. DIRVEN and others), pp. 27-50. Amsterdam: John Benjamin Publishing Company.
- HAWTHORN, J. (2014). *Roman Analizi*. İstanbul: Kesit Yay.

- HEIDEGGER, M. (2018). *Varlık ve Zaman*. (K. H. ÖKTEN, Çev.) İstanbul: Alfa Yay.
- HENTSCH, T. (1996). *Hayali Doğu*. (A. BORA, Çev.) İstanbul: Metis Yay.
- HERMAN, L., & VERVAECK, B. (2005). *Handbook of Narrative Analysis*. Nebraska: University of Nebraska Press.
- HİKMET, N. (1987). *Sanat ve Edebiyat Üstüne*. (haz. Aziz ÇALIŞLAR), İstanbul: Bilim ve Sanat Kitapları.
- HİLAV, S. (2008). *Entelektüeller ve Eylem*. İstanbul: YKY.
- HOBBSAWM, E. (2014). *Parçalanmış Zamanlar*. (O. AKINHAY, Çev.) İstanbul: Agora Kitaplığı.
- HOBBSAWM, E. (2017). *Milletler ve Milliyetçilik*. (O. AKINHAY, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yay.
- HOBSON, J. M. (2011). *Batı Medeniyetinin Doğulu Kökenleri*. İstanbul: YKY.
- HOFFER, E. (2011). *Kesin İnançlılar*. İstanbul: Plato Film Yay.
- HOLBROOK, V. R. (2018). *Aşkın Okunmaz Kıyıları*. İstanbul: İletişim Yay.
- HUXLEY, A. (2003). *Algı Kapıları*. İmge Kitabevi: İstanbul.
- HÜKÜM, M. (2017). *Şair-Sosyolog Kemal Tahir*. İstanbul: İthaki Yay.
- IRMAK, E. (2018). *Eski Köye Yeni Roman*. İstanbul: İletişim Yay.
- İDİL, A. M. (1983). *Gerçeklik ve Roman*. Ankara: Dayanışma Yay.
- İLERİ, C. N. (2000). *Türk İnkılabı*. İstanbul: Kaknüs Yay.
- İLERİ, S. (1973). *Kemal Tahir'le Bir Konuşma*. *Yeni Dergi*(105), s. 19-25.
- İLERİ, S. (2002). *Nâm-ı Diğer Kaptan: Attilâ İlhan'ı Dinledim*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yay.
- İLHAN, A. (1998). *Ulusal Kültür Savaşı*. Ankara: Bilgi Yayınevi.
- İLHAN, A. (2002). *Kurtlar Sofrası*. Türkiye İş Bankası Yayınları: İstanbul.
- İLHAN, A. (2005a). *...bir millet uyanıyor!..* Ankara: Bilgi Yayınevi.
- İLHAN, A. (2005b). *Hangi Sağ*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Yay.
- İLHAN, A. (2008). *Hangi Atatürk*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Yay.
- İLHAN, A. (2011). *Hangi Edebiyat*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Yay.
- İLHAN, A. (2011a). *Aydınlar Savaşı*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Yay.
- İLHAN, A. (2011b). *Batı'nın Deli Gömleği*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Yay.
- İLHAN, A. (2011c). *Hangi Edebiyat*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Yay.

- İLHAN, A. (2011d). *Hangi Sol*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Yay.
- İLYASOĞLU, A. (2013). *Örtülü Kimlik*. İstanbul: Metis Yay.
- İNALCIK, H. (2003). *Şair ve Patron*. İstanbul: Doğu Batı Yay.
- İNALCIK, H. (2004). *Atatürk ve Atatürkçülük*. *Doğu Batı dergisi*(29), 83-119.
- İNALCIK, H. (2018). *Has-bağçede 'Aş u Tarab*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Yay.
- İNAN, A. (2009). *Atatürk Hakkında Hatıralar ve Belgeler*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Yay.
- İNCE, H. O. (2010). *Muhafazakar İdeoloji Din-Siyaset*. İstanbul: Alan Yayıncılık.
- INNES, C. L. (2007). *Postcolonial Literatures in English*. Cambridge: Cambridge University Press.
- IRIGARAY, L. (2006). *Ben Sen Biz*. Ankara: İmge Kitabevi Yay.
- IRWIN, M. (2016). *Picturing, Description and Illusion in The Nineteenth-Century Novel*. New York: Routledge.
- İSMAİL, H. (2002). *Minyeli Abdullah*. İstanbul: Timaş Yay.
- İSMAİL, H. (2011, Mayıs 22). *Sefiller Gibi Bir Kitap Yazmak İsterim*. (E. Saruhan, Röportaj Yapan) Yeni Şafak Gazetesi.
- İZZETBEGOVİÇ, A. (2005). *Konuşmalar*. İstanbul: Klasik Yay.
- İZZETBEGOVİÇ, A. (2013). *Doğu Batı Arasında İslam*. İstanbul: Yarın Yay.
- JAMESON, F. (1975, Spring). Beyond the Cave: Demystifying the Ideology of Modernism. *Midwest Modern Language Association*, 8 (1), pp 1-20.
- JAMESON, F. (2003). *Dil Hapishanesi*. (M. H. DOĞAN, Çev.) İstanbul: YKY.
- JAMESON, F. (2008). *Modernizm İdeolojisi*. İstanbul: Metis Yay.
- JAMESON, F. (2011). *Siyasal Bilinçdişi*. İstanbul: Ayrıntı Yay.
- JAMESON, F. (2018). *Gerçekçiliğin Çelişkileri*. (O. KOÇAK, Çev.) İstanbul: Metis Yay.
- JDANOV, A. A. (1996). *Edebiyat Müzik ve Felsefe Üzerine*. (F. BERKTAY, Çev.) İstanbul: Kaynak Yay.
- JIMENEZ, M. (2023). *Estetik Nedir?* (A. KARAÇOBAN, Çev.) İstanbul: Ketebe Yay.
- JUNG, C. G. (2019). *Dört Arketip*. (Z. A. YILMAZER, Çev.) İstanbul: Metis Yay.
- JUSDANIS, G. (2012). *Kurgu Hedef Tahtasında*. (Ç. ÖZTEK, Çev.) İstanbul: Koç Univ. Yay.
- JUSDANIS, G. (2018). *Gecikmiş Modernlik ve Estetik Kültür Millî Edebiyatın İcat Edilişi*. (T. BİRKAN, Çev.) İstanbul: Metis Yay.

- KABAKLI, A. (1990, Haziran). 200. Sayımızda Ahmet Kabaklı ile Sohbet. (Röportaj Yapan, *Türk Edebiyatı*)
- KABBANİ, R. (1993). *Avrupa'nın Doğu İmajı*. (S. TUNCER, Çev.) İstanbul: Bağlam Yay.
- Kadro. (1932). *Kadro*(1), 3.
- KAGAN, M. (1982). *Güzellik Bilimi Olarak Estetik ve Sanat*. (A. ÇALIŞLAR, Çev.) İstanbul: Altın Kitaplar Yayınevi.
- KANDİYOTİ, D. (1998). *Modernin Cinsiyeti: Türk Modernleşmesi Araştırmalarında Eksik Boyutlar. Türkiye'de Modernleşme ve Ulusal Kimlik* (ed. S. BOZDOĞAN; R. KASABA), s. 99-117. İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yay.
- KANDİYOTİ, D. (2013). *Cariyeler, Bacılar, Yurttaşlar*. İstanbul: Metis Yay.
- KANT, I. (1960). *Edebî Barış Üzerine Felsefi Deneme*. Ankara: Ankara Üniv. SBF Yay.
- KANTER, B. (2019a). *Kurmaca Bedenler*. İstanbul: Kesit Yay.
- KANTER, B. (2019b). *Yeni Bir Edebî Anlayışın Oluşumu ve Divan Edebiyatıyla Hesaplaşma. Bizim Külliye*(80), 15-19.
- KANTER, M. F. (2008). *Reşat Nuri Güntekin'in Romanlarında Yapı ve İzlek*. Doktora Tezi, Elazığ: Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü
- KAPLAN, M. (1986, Mart). *Mehmet Kaplan'ın Ahmet Kabaklı'ya Mektubu. Dergi: Türk Edebiyatı*(149), 5.
- KAPLAN, M. (1994). *Şiir Tahlilleri 2*. Dergâh Yayınları: İstanbul.
- KAPLAN, M. (2016). *Büyük Türkiye Rüyası*. İstanbul: Dergâh Yay.
- KARA, İ. (2009). *Hem Batılılaşım Hem de Müslüman Kalalım. Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce, Tanzimat ve Meşrutiyet'in Birikimi* (ed. Mehmet Ö. ALKAN), Cilt 1, s. 234-264. İstanbul: İletişim Yay.
- KARA, İ. (2010). *Cumhuriyet Türkiye'si'nde Bir Mesele Olarak İslam 1*. İstanbul: Dergâh Yay.
- KARA, İ. (2014). *Türkiye'de İslamcılık Düşüncesi 1*. İstanbul: Dergâh Yay.
- KARAOSMANOĞLU, Y. K. (1932a). *Ham Madde ve Halkla Sanatkar. Kadro*(3), 17-18.
- KARAOSMANOĞLU, Y. K. (1932b). *Edebiyat Buhranına Dair. Kadro*(8), 27-29.
- KARAOSMANOĞLU, Y. K. (1932c). *Ankara Moskova Roma. Kadro*(11), s. 38-40.
- KARAOSMANOĞLU, Y. K. (1967). *Zoraki Diplomat*. Ankara: Bilgi Yayınevi.

- KARAOSMANOĞLU, Y. K. (1969). *Gençlik ve Edebiyat Hatıraları*. Ankara: Bilgi Yayınevi.
- KARAOSMANOĞLU, Y. K. (1981). *Avrupakârî, Avrupaî. Atatürk Devri Fikir Hayatı II*, s. 535-538. Ankara: Kültür Bakanlığı Yay.
- KARAOSMANOĞLU, Y. K. (1990). *Ergenekon*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yay.
- KARAOSMANOĞLU, Y. K. (1991). *Atatürk*. İstanbul: İletişim Yay.
- KARAOSMANOĞLU, Y. K. (1996). *Yakup Kadri'den Hasan-Âli Yücel'e Mektuplar*. (haz. Canan Yücel ERONAT), İstanbul: YKY.
- KARAOSMANOĞLU, Y. K. (2005). *Yaban*. İstanbul: İletişim Yay.
- KARAOSMANOĞLU, Y. K. (2018). *Ankara*. İstanbul: İletişim Yay.
- KARATANI, K. (2011). *Derinliğin Keşfi*. (D. GÜVEN, & İ. ÖNER, Çev.) İstanbul: Metis Yay.
- KARATAŞ, T. (2014). "Millî Edebiyat" Adı Etrafında Tartışma/lar. 100. Yılında Yeni Lisan Hareketi ve Millî Edebiyat Çalıştayı Bildirileri (haz. H. ARGUNŞAH, O. KARABURGU), s. 175-185. Türk Edebiyatı Vakfı Yay.
- KARPAT, H. K. (1962). *Türk Edebiyatında Sosyal Kanonlar*. İstanbul: Varlık Yay.
- KARPAT, K. H. (2004). *Türkiye'de Bugün İdeoloji Durumu*. *Doğu Batı dergisi*(29), 25-41.
- KARPAT, K. H. (2013). *Kısa Türkiye Tarihi*. İstanbul: Timaş Yay.
- KARPAT, K. H. (2017). *Osmanlı'dan Günümüze Edebiyat ve Toplum*. (O. G. AYAS, Çev.) İstanbul: Timaş Yay.
- KARPAT, K. H. (2020). *Osmanlı Modernleşmesi*. (C. ELİTEZ, Çev.) İstanbul: Timaş Yay.
- KASABA, R. (2016). Giriş. *Türkiye Tarihi 1839-1910* (ed. R. KASABA), Cilt 4, s. 25-33. İstanbul: Kitap Yayınevi.
- KAVANAGH, J. H. (1995). Ideology. *Critical Terms for Literary Study, Second Edition* (Edited by Thomas McLAUGHLIN), pp. 306-320. Chicago: The University Chicago Press.
- KAVCAR, C. (1973). *Romanda Tasvirin Psikolojik Rolü*. *Türkoloji Dergisi*, 5(1), 137-174.
- KAYA, A. İ. (2010). *Abdullah Ziya Kozanoğlu'nun Hayatı Sanatı Eserleri ve Romanlarının Gençlerin Duygusal Gelişimine Etkileri*. Diyarbakır: Dicle Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi.

- KAYALI, K. (2000). *Kemal Tahir Gibi Yerli Bir Entellektüeli Doğru Anlamanın Yolu Düşünsel Konumunun Farklılığını Kavramaktan Geçer. Doğu Batı dergisi*(11), 45-61.
- KAYALI, K. (2001). *Düşüncenin Coğrafyası-1*. Ankara: Deniz Kitabevi.
- KAYALI, K. (2001). *Türk Düşünce Dünyasında Yol İzleri*. İstanbul: İletişim Yay.
- KAYALI, K. (2003). *Siyaset Kıskaçından Biçimcilik Kıskaçına Tarihsel ve Sosyolojik Damarını Kaybetme Tehlikesi Sınırlarında Gezinen Türk Edebiyatı. Doğu Batı*(22), 79-90.
- KAZANCIGİL, A. (2000). *Türkiye’de Modern Devletin Oluşumu ve Kemalizm. Türkiye’de Politik Değişim ve Modernleşme* (ed. Ersin KALAYCIOĞLU; Ali Yaşar SARIBAY), s. 137-154. İstanbul: Alfa Yay.
- KEARNEY, R. (2012). *Yabancılar, Tanrılar ve Canavarlar*. (B. ÖZKUL, Çev.) İstanbul: Metis Yay.
- KEETON, P., & SCHECKNER, P. (2013). *American War Cinema and Media Since Vietnam*. New York: Palgrave Macmillan.
- KEMAL, N. (2019). *Osmanlı Modernleşmesi Meseleleri Bütün Makaleler 1*. (haz. Nergis Y.AYDOĞDU; İsmail KARA), İstanbul: Dergâh Yay.
- KEMAL, O. (1974). *Felsefi Görüşüm. Türkiye Defteri*(10), 117.
- KEMAL, O. (1979). *Vukuat Var*. İstanbul: Tekin Yayınevi.
- KEYDER, Ç. (1998). 1990'larda Türkiye'de Modernleşmenin Doğrultusu, *Türkiye'de Modernleşme Ve Ulusal Kimlik* (ed. S. BOZDOĞAN; R. KASABA), s. 29-42. İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yay.
- KISAKÜREK, N. F. (2022). *Batı Tefekkürü ve İslam Tasavvufu*. İstanbul: Büyük Doğu Yay.
- KNOWLES, M., & MOON, R. (2005). *Introducing Metaphor*. New York: Routledge.
- KOÇAK, O. (1996, Güz). *Kaptırılmış İdeal: Mai ve Siyah Üzerine Psikanalitik Bir Deneme. Toplum ve Bilim*(70), 94-152.
- KOÇAK, O. (2018). *Ataç, Meriç, Caliban, Bandung*. İstanbul: Zoomkitap.
- KOÇAK, O. (2023). *Romanın Kaygısı*. İstanbul: Metis Yay.
- KOELB, J. H. (2006). *The Poetics of Description*. Hampshire: Palgrave Macmillan.
- KONYALI, B. Ş. (2022). *Edebî Mekânın Poetikası*. İstanbul: Ketebe Yay.
- KORAT, G. (2010). *Dil, Edebiyat ve İletişim*. İstanbul: İletişim Yay.
- KORKMAZ, R. (2014). *Aytmatov Anlatılarında Ötekileşme Sorunu ve Dönüş İzlekleri*. Ankara: Grafiker Yay.

- KORKMAZ, R. (2017). *Romanda Mekânın Poetiği. Romanda Mekân* (ed. R. KORKMAZ, & V. ŞAHİN), s. 9-26. Ankara: Akçağ Yay.
- KORKMAZ, R., & ÖZCAN, T. (2016). *Cumhuriyet Dönemi Türk Şiiri . Yeni Türk Edebiyatı El Kitabı (1839-2000)* (s. 237-340). Ankara: Grafiker Yay.
- KOUSSOUHON, L., & AMOUSSOU, Y. (2015). *Characterisation, Authority and Ideology in Ngugi's Devil on the Cross. Mediterranean Journal of Social Sciences*, 6(4), 279-289.
- KOZANOĞLU, A. Z. (1976). *Sarı Benizli Adam*. İstanbul: Atlas Kitabevi.
- KÖKER, L. (2020). *Modernleşme Kemalizm ve Demokrasi*. İstanbul: İletişim Yay.
- KÖPRÜLÜ, F. (1999). *Edebiyat Araştırmaları*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yay.
- KÖPRÜLÜ, M. F. (1981). *İnkılap ve Edebiyat. Atatürk Devri Fikir Hayatı II* (s. 130-139). Ankara: Kültür Bakanlığı Yay.
- KÖSE, E. (2014). *Sessizliği Söylemek, Dindar Kadın Edebiyatı, Cinsiyet ve Beden*. İstanbul: İletişim Yay.
- KREFT, L. (2020a). *20. Yüzyılda Sanat ve Siyaset. Sanat/Siyaset* (ed. A. ARTUN), s. 185-206. İstanbul: İletişim Yay.
- KREFT, L. (2020b). *Sanat ve Siyaset: Sanatın Siyaseti ve Siyasetin Sanatı. Sanat/Siyaset* (ed. A. ARTUN), s. 9-48. İstanbul: İletişim Yay.
- KREISER, K. (2018). *Atatürk*. (D. Zaptçioğlu, Çev.) İstanbul: İletişim Yay.
- KRISHNAN, M. (2014). *Contemporary African Literature in English*. New York: Palgrave Macmillan.
- KRISTEVA, J. (1991). *Strangers to Ourselves*. New York: Columbia University Press.
- KRISTEVA, J. (2014). *Korkunun Güçleri*. (N. TUTAL, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yay.
- KUBAN, D. (2016). *Sanat, Mimarlık, Toplum Kültürü Üzerine Makaleler*. İstanbul: Boyut Yayıncılık.
- KUÇURADİ, İ. (2009). *Çağın Olayları Arasında*. Ankara: Türkiye Felsefe Kurumu Yay.
- KULA, O. B. (2012). *Dil Felsefesi Edebiyat Kuramı II*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Yay.
- KUNDERA, M. (2016). *Roman Sanatı*. (A. BORA, Çev.) İstanbul: Can Yay.
- KUSHNER, D. (1998). *Türk Milliyetçiliğinin Doğuşu*. İstanbul: Fener Yay.
- KUTUB, S. (1980). *Yoldaki İşaretler*. İstanbul: Hicret Yay.

- KUZUCU, N. (2006). *Peyami Safa'nın Dil, Edebiyat, Kültür ve Topluma Dair Yazıları –Dergilerde Yer Alan Yazılar-* . Konya: Selçuk Üniv. Sosyal bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- LARRAIN, J. (1995). *İdeoloji ve Kültürel Kimlik*. (N. N. DOMANIÇ, Çev.) İstanbul: Sarmal Yayınevi.
- LEONARDI, V. (2020). *Ideological Manipulation of Children's Literature Through Translation and Rewriting*. Cham: Palgrave Macmillan.
- LEPPERT, R. (2017). *Sanatta Anlamanın Görüntüsü*. (İ. TÜRKMEN, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yay.
- LEVI-STRAUSS, C. (2016). *Yaban Düşünce*. (T. YÜCEL, Çev.) İstanbul: Yapı Kredi Yay.
- LEWIS, B. (2020). *Modern Türkiye'nin Doğuşu*. Ankara: arkadaş yayınevi.
- LINGS, M. (2003). *Simge ve Kökenörnek*. (S. SAHRA, Çev.) Ankara: Hece Yay.
- LISLE, H. (tarih yok). Ocak 30, 2023 tarihinde hollylisle: <https://hollylisle.com/how-to-create-a-character/> adresinden alındı
- LLOYD, G. (1996). *Erkek Akıl*. (M. ÖZCAN, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yay.
- LOCKE, A. (2000). *American Literary Tradition and The Negro. Interracialism* (edited by Werner SOLLARS) pp. 269-274. New York: Oxford University Press.
- LODGE, D. (2013). *Kurgu Sanatı*. (A. ÖREN, Çev.) Ankara: Hece Yay.
- LÖWENTHAL, L. (2020). *Edebiyat, Popüler Kültür ve Toplum*. (B. KEJANLIOĞLU, Çev.) İstanbul: Metis Yay.
- LUKACS, G. (1971). *Writer and Critic*. New York: The Universal Library.
- LUKACS, G. (2017). *Roman Kuramı*. (C. SOYDEMİR, Çev.) İstanbul: Metis Yay.
- LYNCH, J. (1986). *The Spanish American Revolutions (1808-1826), Second Edition*. New York, London: Norton & Company.
- LYOTARD, J.-F. (2013). *Postmodern Durum*. (İ. BİRKAN, Çev.) İstanbul: Bilgesu Yayıncılık.
- MANGUEL, A. (2019). *Kelimeler Şehri*. (E. E. TAŞÇIOĞLU, Çev.) İstanbul: YKY.
- MANNHEIM, K. (2017). *Kültür Sosyolojisi*. (M. YALÇINKAYA, Çev.) İstanbul: Pinhan Yayıncılık.
- MARDİN, Ş. (1991a). *Türk Modernleşmesi*. İstanbul: İletişim Yay.
- MARDİN, Ş. (1991b). *Türkiye'de Din ve Siyaset, Makaleler 3*. İstanbul: İletişim Yay.
- MARDİN, Ş. (1992). *İdeoloji*. İstanbul: İletişim Yay.

- MARDİN, Ş. (1998). *Modern Türk Sosyal Bilimleri Üzerine Bazı Düşünceler, Türkiye'de Modernleşme ve Ulusal Kimlik* (ed. S. BOZDOĞAN, R. KASABA), s. 54-69. İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yay.
- MARDİN, Ş. (2000). *Tanzimat'tan Sonra Aşırı Batılılaşma. Türkiye'de Politik Değişim ve Modernleşme* (editör E. KALAYCIOĞLU & A. Y. SARIBAY), s. 23-58. İstanbul: Alfa Yay.
- MARDİN, Ş. (2008). *Din ve İdeoloji*. İstanbul: İletişim Yay.
- MARDİN, Ş. (2009). *Yeni Osmanlı Düşüncesi. Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce, Tanzimat ve Meşrutiyet'in Birikimi* (ed. Mehmet Ö. ALKAN), s. 42-53. İstanbul: İletişim Yay.
- MARDİN, Ş. (2011). *Türkiye, İslam ve Sekülerizm*. İstanbul: İletişim Yay.
- MARTIN, W. (1986). *Recent Theories of Narrative*. New York: Cornell Univ. Press.
- MARX, K., & ENGELS, F. (2009). *Yazın ve Sanat Üzerine*. (haz. Muzaffer İlhan ERDOST), Ankara: Sol Yay.
- MARX, K., & ENGELS, F. (2012). *Komünist Manifesto*. (K. ÜLKER, Çev.) İstanbul: Versus Kitap.
- MARX, K., & ENGELS, F. (2013). *Alman İdeolojisi*. İstanbul: Evrensel Basım Yayın.
- MAURIAC, F. (2019). *Romancı ve Kişileri. Türk Dili dergisi, Roman Özel Sayısı*(154,159), 201-206.
- MAY, R. (2019). *Yaratma Cesareti*. (A. OYSAL, Çev.) İstanbul: Metis Yay.
- MBEMBE, A. (2020). *Düşmanlık Politikaları*. (A. GÜR, Çev.) İstanbul: İletişim Yay.
- MBEMBE, A. (2021). *Postkoloni Üzerine*. Ankara: Hece Yay.
- McLELLAN, D. (1986). *Ideology*. Minnesota: University of Minnesota Press.
- MEGILL, A. (2021). *Aşırılığın Peygamberleri*. (T. BİRKAN, Çev.) İstanbul: Metis Yay.
- MEHOUEYOU, S. & KOUTCHADE, I. (2018). *Analysing Ideological Point of View in Ben Akponine-Samuel's A Holiday To Remember: A Systemic Functional Approach*. *Revue Internationale de Linguistique Appliquée, de Littérature et d'Education*, 1(1), 133-147.
- MEMMI, A. (2009). *Sömürgecinin Portresi, Sömürgeleştirilenin Portresi*. (Ş. SÜER, Çev.) İstanbul: Versus Kitap.
- MENGÜŞOĞLU, M. Ö. (2005). *Vahiy ve Sanat*. İstanbul: Pınar Yayınları.
- MIGNON, L. (2009). *Ana Metne Taşınan Dipnotlar*. İstanbul: İletişim Yay.
- MILLER, J. H. (2021). *Edebiyatın Otoritesi*. (O. TUNCAY, Çev.) İstanbul: Ketebe Yay.

- MITCHELL, W. J. (1987). *Image, Text, Ideology*. Chicago: University Chicago Press.
- MİLAS, H. (2000). *Türk Romanı ve "Öteki"*. İstanbul: Sabancı Üniv. Yay.
- MİYASOĞLU, M. (1999). *Sanat ve Edebiyat Konuşmaları*. Ankara: Akçağ Yay.
- MOOKERJEA-LEONARD, D. (2007). *Divided Homelands, Hostile Homes: Partition, Women and Homelessness. Interpreting Homes in South Asian Literature* (edited by LAL, Malashri; KUMAR, Sukrita P.), pp. 2-15. Noida: Pearson Longman.
- MORAN, B. (2016). *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*. İstanbul: İletişim Yay.
- MORAN, B. (2019a). *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 1*. İstanbul: İletişim Yay.
- MORAN, B. (2019b). *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 2*. İstanbul: İletişim Yay.
- MORETTI, F. (2005). *Mucizevi Göstergeler*. (Z. ALTOK, Çev.) İstanbul: Metis Yay.
- MORRISON, T. (2019). *Ötekilerin Kökeni*. (C. DEMİRDÖĞDÜ, Çev.) İstanbul: Sel Yayıncılık.
- MOSSE, G. L. (1996). *The Image of Man*. New York: Oxford University Press.
- MUMFORD, L. (2019). *Tarih Boyunca Kent*. (G. KOCA, & T. TOSUN, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yay.
- NABOKOV, V. (2017). *Rus Edebiyatı Dersleri*. (Y. YAVUZ, F. ÖZGÜVEN, & A. AKBULUT, Çev.) İstanbul: İletişim Yay.
- NACİ, F. (2003). *Türk Romanında Ölçüt Sorunu*. İstanbul: YKY.
- NACİ, F. (2011). *Reşat Nuri'nin Romancılığı*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Yay.
- NARLI, M. (2019). *Roman Ne Anlatır*. İstanbul: İz Yayıncılık.
- NAYIR, Y. N. (1981). *Tek Yol Atatürk*. İstanbul: Varlık Yay.
- NAYIR, Y. N. (1993). Bu On yıl. *Varlık 60. Yıl Seçkisi (1933-1993)*. İstanbul: Varlık Yay.
- NAZLI, R. (1988). *Şehit Hasan El-Benna ve Risaleleri*. İstanbul: Arslan Yay.
- NİŞANYAN, S. (2010). *Sözlerin Soyağacı*. İstanbul: Everest Yay.
- NUNNING, A. (2007). *Toward A Typology, Poetics an History of Description in Fiction. Description in Literature and Other Media* (edited by WOLF, Werner; BERNHART, Walter), pp. 91-128. Amsterdam, New York: Rodopi.
- OCAK, A. Y. (1996). *Türk Sufiliğine Bakışlar*. İstanbul : İletişim Yay.
- OCAK, A. Y. (2013). *Türkler, Türkiye ve İslam*. İstanbul: İletişim Yay.

- OĞUZERTEM, S. (2017). *Taklit Aşklardan Taklit Romanlara: Genel Kadın Yazarlığı. Kadınlar Dile Düşünce* (der. S. IRZİK & J. PARLA), s. 227-250. İstanbul: İletişim Yay.
- OKAY, M. O. (1969). *Beşir Fuad*. İstanbul: Hareket Yay.
- OKAY, M. O. (2003). *Modernleşme ve Türk Modernleşmesinin İlk Döneminde İnanç Krizlerinin Edebiyata Yansıması. Doğu Batı dergisi*(22), 53-63.
- OKAY, M. O. (2011). *Edebiyat ve Edebî Eser Üzerine*. İstanbul: Dergâh Yay.
- OKOLO, M. (2007). *African Literature as Political Philosophy*. London: Zed Books.
- OKTAY, A. (1993). *Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı (1923-1950)*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yay.
- OKTAY, A. (2003). *Toplumcu Gerçekçiliğin Kaynakları*. İstanbul: Everest Yay.
- OKTAY, A. (2004). *Sanat ve Siyaset*. İstanbul: Everest Yay.
- OKTAY, A. (2017). *Siyasal Roman Üzerine. Hece Dergisi Türk Romanı Özel Sayısı 1*(65-66-67), 309-313.
- OLLMAN, B. (2015). *Yabancılaşma*. (A. KARS, Çev.) İstanbul: Yordam Kitap.
- ONG, W. J. (2014). *Sözlü ve Yazılı Kültür*. (S. P. BANON, Çev.) İstanbul: Metis Yay.
- ORTAYLI, İ. (2019). *İmparatorluğun En Uzun Yüzyılı*. İstanbul : Kronik Kitap.
- ORWELL, G. (2013). *Neden Yazıyorum*. (L. KONCA, Çev.) İstanbul: Sel Yayıncılık.
- OSKAY, Ü. (1980). *Popüler Kültür Açısından "İdeoloji" Kavramına İlişkin Yeni Yaklaşımlar. Ankara Üniv. SBF Dergisi*, 35(1), 197-253.
- OSKAY, Ü. (2014). *Roman ve Etik*. İstanbul: İnkılap Kitabevi.
- OTYAM, F. (1975). *Arkadaşım Orhan Kemal ve Mektupları*. İstanbul: E Yay.
- ÖGEL, B. (1995). *Türk Mitolojisi*. Cilt 2. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yay.
- ÖNAL, M. (2011). *Edebî Eserde İfade*. Ankara: Kurgan Edebiyat Yay.
- ÖNDERMAN, M. (2019). *Türkiye 'de Paranoid Ethos*. İstanbul: VakıfBank Kültür Yay.
- ÖRS, H. B. (2012). *19. Yüzyıldan 20. Yüzyıla Modern Siyasal İdeolojiler*. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yay.
- ÖZCAN, A. (2010). *Fikir Namusu, Namuslu Fikir: Kemal Tahir. Bir Kemal Tahir Kitabı Türkiye'nin Ruhunu Aramak* (ed. Kurtuluş KAYALI), s. 147-152. İstanbul: İthaki Yay.
- ÖZCAN, M. (2007). *Cahiliye Devri Arap Edebiyatında Şiir Sanatı. Eskiye*(5), 107-111.

- ÖZGÜL, E. (2004). “Doğru ve Değişmez Kabuller”*’*ın Edebiyatı. *Hece*(90-91-92), s. 98-110.
- ÖZGÜL, M. K. (2012). *Encümen-i Şuarâ*. Ankara: Kurgan Edebiyat Yay.
- ÖZGÜL, M. K. (2018a). *Seke Seke Ben Geldim Sekmeler I*. Ankara: Çolpan Kitap.
- ÖZGÜL, M. K. (2018b). *Seke Seke Ben Geldim, Sekmeler IV*. Ankara: Çolpan Kitap.
- ÖZHER, S. (2009). *Romancı Yönüyle Attila İlhan*. İstanbul: Akçağ Yay.
- ÖZHER, S. (2022). *İçerinin ve Dışarının Diyalektiği Bağlamında Babalar ve Kızları Üzerine Bir Değerlendirme. Babalar ve Kızları Çok Disiplinli Bir Yaklaşım* (ed. Ş. ÇAĞIN, D. M. CANKO), s. 331-358. İzmir: Ege Üniversitesi Kadın Sorunları Uygulama ve Araştırma Merkezi.
- ÖZTÜRK, H. N. (1981). *İlim Lisanında Birlik. Atatürk Devri Fikir Hayatı II* (s. 45-49). Ankara: Kültür Bakanlığı Yay.
- PACI, E. (2019). *Çağdaş Roman Üzerine Birkaç Düşünce. Türk Dili dergisi, Roman Özel Sayısı*(154,159), 271-274.
- PAMUK, O. (2014). *İstanbul Hatıralar ve Şehir*. İstanbul: İletişim Yay.
- PARKS, T. (2016). *Ben Buradan Okuyorum*. (R. HAKMEN, Çev.) İstanbul: Metis Yay.
- PARLA, J. (2004, Ocak). *Edebiyat Kanonları. kitap-lık dergisi*(68), 51-53.
- PARLA, J. (2007-2008, Kasım-Mayıs). *Gelenek ve Bireysel Yetenek: Kanon Üzerine Düşünceler. Pasaj*(6), 11-18.
- PARLA, J. (2015). *Don Kişot’tan Bugüne Roman*. İstanbul: İletişim Yay.
- PARLA, J. (2016). *Babalar ve Oğullar*. İstanbul: İletişim Yay.
- PARLA, J. (2017). *İstanbul’da İki Don Kişot: Meczup Okurdan Saf Okura. Türk Edebiyatına Eleştirel Bir Bakış Berna Moran’a Armağan* (haz. N. AKSOY, B. AKSOY), s. 187-211. İstanbul: İletişim Yay.
- PARLA, J. (2018a). *Efendilik, Şarkiyatçılık, Kölelik*. İstanbul: İletişim Yay.
- PARLA, J. (2018b). *Türk Romanında Yazar ve Başkalaşım*. İstanbul: İletişim Yay.
- PARLA, T. (1991). *Türkiye’de Siyasal Kültürün Resmi Kaynakları, Atatürk’ün Nutuk’u* (Cilt 1). İstanbul: İletişim Yay.
- PARLA, T. (2020). *Ziya Gökalp, Kemalizm ve Türkiye’de Korporatizm*. İstanbul: Metis Yay.
- PEFFER, R. G. (2001). *Marksizm, Ahlak ve Toplumsal Adalet*. İstanbul: Ayrıntı Yay.
- PERAZA, N. (1984). *Art and Ideology. Art & Ideology* (pp. 39-44). New York: The New Museum of Contemporary Art.
- PLAMENATZ, J. (1970). *Ideology*. London: Pall Mall Press.

- PLEHANOV, G. V. (1987). *Sanat ve Toplumsal Hayat*. (C. KARAKAYA, Çev.) İstanbul: Sosyal Yayınlar.
- POSPELOV, G. N. (1984). *Edebiyat Bilimi 1*. (Y. ONAY, Çev.) Ankara: Bilim ve Sanat Yay.
- PRAKASH, B. (2009). *Writing Partition Aesthetics and Ideology in Hindi and Urdu Literature*. Pearson Longman.
- RANCIERE, J. (2012). *Estetiğin Huzursuzluğu*. (A. U. KILIÇ, Çev.) İstanbul: İletişim Yay.
- RANCIERE, J. (2016). *Siyasalın Kıtısında*. (A. U. KILIÇ, Çev.) İstanbul: Metis Yay.
- RANCIERE, J. (2023). *İmajların Yazgısı*. (A. U. KILIÇ, Çev.) İstanbul: Ketebe Yay.
- RAND, A. (2000). *The Art of Fiction*. (T. B. by), Dü.) New York: A Plume Book.
- REESER, T. W. (2010). *Masculinities in Theory*. New Jersey: Wiley-Blackwell.
- REHMANN, J. (2020). *İdeoloji Kuramları*. (Ş. ALPAGUT, Çev.) İstanbul: Yordam Kitap.
- RIFFATERRE, M. (1981). *Descriptive Imagery*. *Yale French Studies*(61), 107-125.
- ROBINS, K. (2013). *İmaj*. (N. TÜRKOĞLU, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yay.
- SAFA, P. (1981). *Türk İnkılabına Bakışlar*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yay.
- SAFA, P. (2000). *Sözde Kızlar*. İstanbul: Ötüken Yay.
- SAFA, P. (2012). *20. Asır Avrupa ve Biz*. İstanbul: Ötüken Neşriyat.
- SAFA, P. (2017). *Sosyalizm, Marksizm, Komünizm*. İstanbul: Ötüken Neşriyat.
- SAFA, P. (2019). *Fatih Harbiye*. İstanbul: Ötüken Yay.
- SAİD, E. W. (2001). *Şarkiyatçılık*. (B. ÜLNER, Çev.) İstanbul: Metis Yay.
- SAİD, E. W. (2013). *Entelektüel*. (T. BİRKAN, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yay.
- SAİD, E. W. (2015). *Sürgün Üzerine Düşünceler*. Ankara: Hece Yay.
- SAİD, E. W. (2016a). *Kış Ruhu*. (T. BİRKAN, Çev.) İstanbul: Metis Yay.
- SAİD, E. W. (2016b). *Kültür ve Emperyalizm*. (N. ALPAY, Çev.) İstanbul: Hil Yay.
- SAİD, E. W. (2017b). *Yersiz Yurtsuz*. (A. ÜLÇER, Çev.) İstanbul: Metis Yay.
- SAİD, E. W. (2019). *Geç Dönem Üslubu*. (Ö. ÇELİK, Çev.) İstanbul: Metis Yay.
- SAİD, E. W. (2020). *Başlangıçlar ve Niyet*. (F. B. AYDAR, Çev.) İstanbul: Metis Yay.
- SAMSAKÇI, M. (2021). *Siyaset ve Roman*. İstanbul: Ketebe Yay.
- SANCAR, S. (1997). *İdeolojinin Serüveni*. İstanbul: İmge Kitabevi Yay.

- SANCAR, S. (2009). *Erkeklik: İmkansız iktidar*. İstanbul: Metis Yay.
- SANCAR, S. (2014). *Türk Modernleşmesinin Cinsiyeti*. İstanbul: İletişim Yay.
- SARRAUTE, N. (2014). *Kuşku Çağı*. (E. D. KAYTANCI, Çev.) İstanbul: Kafekültür Yayıncılık.
- SARTRE, J.-P. (2008). *Edebiyat Nedir*. (B. ONARAN, Çev.) İstanbul: Can Yay.
- SARTRE, J.-P. (2009). *Varlık ve Hiçlik*. (T. ILGAZ, & G. ÇANKAYA, Çev.) İstanbul: İthaki Yay.
- SARTRE, J.-P. (2010). *Aydınlar Üzerine*. (A. BORA, Çev.) İstanbul: Can Yay.
- SARUP, M. (2014). *Post-yapısalcılık ve Postmodernizm*. (A. GÜÇLÜ, Çev.) İstanbul: Pharmakon Yayınevi.
- SAUSSURE, F. d. (2000). *The Object of Study. Modern Criticism on Theory* (edited by David LODGE), pp. 2-9. Harlow: Pearson Education Limited.
- SAZYEK, H., & SAZYEK, E. (2019). *Yeni Türk Edebiyatında Önsözler*. Ankara: Akçağ Yay.
- SCHICK, I. C. (2000). *Batının Cinsel Kiyısı*. (S. KILIÇ, & G. SARI, Çev.) İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yay.
- SCHMITT, C. (2020). *Kara ve Deniz*. (G. YILDIZ, Çev.) İstanbul: Vakıf Bank Kültür Yay.
- SCHOPENHAUER, A. (2009). *Seçkinlik ve Sıradanlık Üzerine*. (A. AYDOĞAN, Çev.) İstanbul: Say Yay.
- SCOTT, J. C. (2018). *Tahakküm ve Direniş Sanatları*. (A. TÜRKER, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yay.
- SENNETT, R. (2018). *Ten ve Taş*. (T. BİRKAN, Çev.) İstanbul: Metis Yay.
- SENNETT, R. (2019). *Gözün Vicdanı*. İstanbul: Ayrıntı Yay.
- SEYHAN, A. (2014). *Dünya Edebiyatı Bağlamında Modern Türk Romanı*. (E. IRMAK, Çev.) İstanbul: İletişim Yay.
- SHAYEGAN, D. (2005). *Batı Karşısında Asya*. (D. ÖRS, Çev.) İstanbul: Anka Yay.
- SHAYEGAN, D. (2014). *Yaralı Bilinç*. (H. BAYRI, Çev.) İstanbul: Metis Yay.
- SHAYEGAN, D. (2016). *Din Devrimi Nedir?* (N. ÖZAKINCI, Çev.) Ankara: Sitare Yay.
- SHINER, L. (2020). *Sanatın İcadı*. (İ. TÜRKMEN, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yay.
- SMITH, A. D. (1994). *Millî Kimlik*. (B. S. ŞENER, Çev.) İstanbul: İletişim Yay.
- SMITH, A. D. (2009). *Ethno-symbolism and Nationalism: A Cultural Approach*. London: Routledge.

- SMITH, A. D. (2017). *Millî Kimlik*. (B. S. ŞENER, Çev.) İstanbul: İletişim Yay.
- SMITH, P., & RILEY, A. (2016). *Kültürel Kurama Giriş*. Ankara: Dipnot Yay.
- SNEAD, J. (1990). *European pedigrees/African contagions: Nationality, Narrative and Communitality in Tutuola, Achebe and Reed. Nation and Narration* (edited by Homi K. BHABHA), pp. 231-249. London: Routledge.
- SOMUNCU, S. (2010). *Yerlilik düşüncesi Açısından Yerli, Yaban, Yabancı. Hece dergisi*(162-163-164), 187-191.
- SOMUNCU, S. (2015). *Romanda Bilgi İktidar İdeoloji*. Ankara: Hece Yay.
- SONTAG, S. (2005). *Başkalarının Acısına Bakmak*. (O. AKINHAY, Çev.) İstanbul: Agora Kitaplığı.
- SONTAG, S. (2008). *Büyüleyen Faşizm. Sinema İdeoloji Politika* (der. B. BAKIR vd.), s. 205-221. Ankara: Orient Yayıncılık.
- SONTAG, S. (2015). *Yoruma Karşı*. (O. AKINHAY, Çev.) İstanbul: Agora Kitaplığı.
- SONTAG, S. (2018). *Sanatçı: Örnek Bir Çilekeş*. (Y. SALMAN, & M. SÖKMEN, Çev.) İstanbul: Metis Yay.
- SÖNMEZ, Ü. Ş. (2016). *Türk Romanında Kötülük*. İstanbul: Yitik Ülke Yay.
- SPIVAK, G. C. (2009). *Nationalism and Imagination. Lectora*(15), 75-98.
- SPIVAK, G. C. (2020). *Madun Konuşabilir mi?* (E. KOYUNCU, Çev.) Ankara: Dipnot Yay.
- STEVIK, P. (2004). *Roman Teorisi*. (S. KANTARCIOĞLU, Çev.) Ankara: Akçağ Yay.
- STORR, W. (2020). *Hikaye Anlatıcılığının Bilimi*. (E. F. GÜÇLÜ, Çev.) İstanbul: Timaş Yay.
- STRAUSS, J. (2020). *Osmanlı İmparatorluğu'nda Kimler Neleri Okurdu? (19.-20. Yüzyıllar). Tanzimat ve Edebiyat* (hz. M. F. USLU, F. ALTUĞ), s. 1-64. İstanbul: Türkiye İş Bankası Yay.
- SULEIMAN, S. R. (1993). *Authoritarian Fiction*. Princeton/New Jersey: Princeton University Press.
- SUNAR, L. (2020). *Türkiye'de Kemalizmin Kuruluşu ve Kadroculuk. Müslüman Dünyada Çağdaş Düşünce* (ed. L. SUNAR), Cilt 1, s. 221-239. Ankara: Yurtdışı Türkler ve Akraba Topluluklar Başkanlığı.
- SUNER, A. (2006). *Hayalet Ev, Yeni Türk Sinemasında Aidiyet, Kimlik ve Bellek*. İstanbul: Metis Yay.
- SWARTZ, D. (2018). *Kültür ve İktidar, Pierre Bourdieu'nun Sosyolojisi*. (E. GEN, Çev.) İstanbul: İletişim Yay.

- ŞAKAR, C. (2022). *Fragmanlar*. İstanbul: Ketebe Yay.
- ŞENLER, Ş. Y. (2012). *Huzur Sokağı*. İstanbul: Timaş Yayınları .
- ŞENLER, Ş. Y. (2012b, Ağustos 11). *Sacitaslan*. Ekim 16, 2023 tarihinde sacitaslan.com: <https://www.sacitaslan.com/kitabim-dizi-olmus-televizyondan-ogrendim-haberi-78812> adresinden alındı
- ŞERİATİ, A. (2002). *Kültür ve İdeoloji*. (O. BEKİN, Çev.) İstanbul: Birleşik Yay.
- ŞERİATİ, A. (2008). *Sanat*. Ankara: Fecr Yay.
- TABUROĞLU, Ö. (2014). *Ankara: Kırış Bir Araziyi Doldurmak*. *Doğu Batı*(68), s. 163-168.
- TAHİR, K. (1979). *Kemal Tahir'den Fatma İrfan'a Mektuplar*. İstanbul: Sander Yay.
- TAHİR, K. (1989). *Notlar/Sanat Edebiyat 1*. (C. Y. (Hazırlayan), Dü.) İstanbul: Bağlam Yay.
- TAHİR, K. (1991). *Notlar/Roman Notları 2*. İstanbul: Bağlam Yay.
- TAHİR, K. (2006). *Köyün Kamburu*. İstanbul: İthaki Yay.
- TAHİR, K. (2010). *Devlet Ana*. İstanbul: İthaki Yay.
- TANPINAR, A. H. (2016). *Edebiyat Üzerine Makaleler*. (haz. Z. KERMAN), Dergâh Yayınları: İstanbul.
- TANPINAR, A. H. (2018). *On Dokuzuncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi*. İstanbul: Dergâh Yay.
- TANPINAR, A. H. (2020). *Yaşadığım Gibi*. (haz. B. EMİL) İstanbul: Dergâh Yay.
- TAŞDELEN, V. (2014). “Çevrilebilirlik” Yaklaşımı Açısından Orhan Kemal'in Romanlarındaki Kavramsal Yapı. *Hece*(205), s. 96-103.
- TAŞKIN, Y. (2019). *Milliyetçi Muhafazakar Entelijansiya*. İstanbul: İletişim Yay.
- TAYFUR, M. B. (2008). *Kemal Bilbaşar'ın Hikâyeleri, Romanları Ve Tiyatroları Üzerine Bir İnceleme*. İzmir: Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Doktora Tezi.
- TEKELİ, İ., & İLKİN, S. (2003). *Kadrocuları ve Kadro'yu Anlamak*. İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yay.
- TEKELİ, İ., & İLKİN, S. (2009). *Uygulamaya Geçerken Türkiye'de Devletçiliğin Oluşumu*. İstanbul: Bilge Kültür Sanat Yay.
- TEKELİOĞLU, O. (2003). *Edebiyatta Tekil Bir Ulusal Kanonun Oluşmasının İmkansızlığı Üzerine*. *Doğu Batı*(22), 65-77.
- TEKİN, M. (2018). *Roman Sanatı*. İstanbul: Ötüken Neşriyat.
- TEZCAN, D. (2014). *Şule Yüksel Şenler*. İstanbul: İlke Yayıncılık.

- THERBORN, G. (2008). *İktidarın İdeolojisi İdeolojinin İktidarı*. (İ. CÜRE, Çev.) Ankara: Dipnot Yay.
- THOMPSON, J. B. (1984). *Studies in The Theory of Ideology*. Berkeley: University of California Press.
- TİMUR, T. (2019). *Osmanlı-Türk Romanında Tarih, Toplum ve Kimlik*. Ankara: İmge Kitabevi Yay.
- TODOROV, T. (2016). *Ya Sanat Ya Hayat*. (A. U. KILIÇ, Çev.) İstanbul: Sel Yay.
- TODOROV, T. (2017). *Eleştirinin Eleştirisi*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Yay.
- TOOLAN, M. (2001). *Narrative*. New York: Routledge.
- TOPRAK, Z. (2020). *Atatürk*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Yay.
- TOSUN, N. (2011). *Modern Öykü Kuramı*. Ankara: Hece Yay.
- TOSUN, N. (2012). *Kemal Tahir'in Yazar ve Düşünür İmgesi*. Hece(181), s. 46-58.
- TOSUN, N. (2014). *Pamuk Tarlaları, Irgatlar, Toprak Ağaları, Çırçır Fabrikaları: Çukurova*. Hece(205), s. 378-386.
- TOSUN, N. (2022). *Dünya Romanının Serüveni*. İstanbul: Ketebe Yay.
- TÖR, V. N. (1933). *İşte Bir Roman: Yaban*. Kadro(16), 47-49.
- TROÇKI, L., & BRETON, A. (2011). *Bağımsız ve Devrimci Bir Sanat İçin. Sanat Manifestoları* (der. A. ARTUN), s. 231-239. İstanbul: İletişim Yay.
- TROUILLOT, M.-R. (2015). *Geçmişi Susturmak*. (S. O. ZEYBEK, Çev.) İstanbul: İthaki Yay.
- TUNAYA, T. Z. (1960). *Türkiye'nin Siyasi Hayatında Batılılaşma Hareketleri*. İstanbul: Yedigün Matbaası.
- TUNAYA, T. Z. (2016). *Türkiye'de Siyasal Gelişmeler (1876-1938)*. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yay.
- TUNÇAY, M. (1981). *Türkiye Cumhuriyeti'nde Tek Parti Yönetimi'nin Kurulması (1923-1931)*. Ankara: Yurt Yay.
- TUNÇAY, M. (2012). *Eleştirel Tarih Yazıları*. Ankara: Liberte Yay.
- TURA, S. M. (2010). *Freud'dan Lacan'a Psikanaliz*. İstanbul: Kanat Kitap.
- TURNER, B. S. (1984). *Marks ve Oryantalizmin Sonu*. (H. Ç. KESKİNOK, Çev.) Ankara: Kaynak Yay.
- TÜRKEŞ, A. Ö. (2008). *Millî Edebiyattan Milliyetçi Romanlara. Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce, Milliyetçilik* (ed. Taml BORA), Cilt 4, s. 811-828. İstanbul: İletişim Yay.

- TÜRKES, A. Ö. (2009). *Toplum ve Kimlik Kurma Klavuzu Olarak Roman. Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce, Dönemler ve Zihniyetler* (ed. Ö. LAÇİNER), Cilt 9, s. 844-869. İstanbul: İletişim Yay.
- TÜRKES, A. Ö. (tarih yok). *Anlatılar Neyi Anlatır?* Mayıs 2, 2023 tarihinde Birikim: <https://birikimdergisi.com/dergiler/birikim/1/sayi-124-agustos-1999/2318/anlatilar-neyi-anlatir/6466> adresinden alındı
- UÇAN, H. (2007). *Dilbilimsel Kuramlar ve İdeoloji. Türk Dünyası İncelemeleri*, 7(2), 199-208.
- UÇAN, H. (2013). *Dilbilim, Göstergibilim ve Edebiyat Eğitimi*. Ankara: Hece Yay.
- UÇAN, H. (2014). *Tanık Değil Müdâhil Olmak İsteyen Bir Romancı: Orhan Kemal. Hece*(205), s. 457-474.
- ULUDAĞ, S. (2007). Nur. *TDV İslam Ansiklopedisi*, , Cilt 33, s. 244-245. Ankara: TDV Yay.
- UNAMUNO, M. d. (2019). *Gerçeklik, Gerçekçilik Üzerine. Türk Dili dergisi, Roman Özel Sayısı*(154,159), 275-281.
- UNAMUNO, M. d. (2021). *Roman Nasıl Oluşturulur*. (B. FIRAT, Çev.) İstanbul: Ketebe Yay.
- USLU, A. (2021). *Siyasal Düşüncelerin Toplumsal Tarihi (1789-1917)* (Cilt 3). İstanbul: Yordam Kitap.
- USLU, M. F. (2008). *Tanzimat Romanlarında Melodramın İdeolojik İşlevleri. kitap-lık dergisi*(120), 88-90.
- UŞAKLIGİL, H. Z. (2019). *Sanata Dair*. (haz. Eren YAVUZ), Cilt 1, İstanbul: Büyüyenay Yay.
- UŞAKLIGİL, H. Z. (2020). *Aşk-ı Memnu*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Yay.
- UTURGAURİ, S. (1989). *Türk Edebiyatı Üzerine*. İstanbul: Cem Yayınevi.
- ÜLGNER, S. (2006). *Zihniyet, Aydınlar ve İzm’ler*. İstanbul: Derin Yayınları .
- ÜLKEN, H. Z. (1994). *Türkiye’de Çağdaş Düşünce Tarihi*. İstanbul: Ülken Yay.
- ÜNAL, M. F. (2017). *İdeoloji ve Mit. Toplum Bilimleri Dergisi*(22), 177-188.
- ÜSTEL, F. (2009). II. Meşrutiyet ve Vatandaşın “İcad”ı. *Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce, Tanzimat ve Meşrutiyet’in Birikimi* (ed. Mehmet Ö. ALKAN), Cilt 1, s. 166-179. İstanbul: İletişim Yay.
- ÜSTEL, F. (2011). *"Makbul Vatandaş"ın Peşinde*. İstanbul: İletişim Yay.
- VAN DIJK, T. A. (1984). *Prejudice in Discourse*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamin Publishing Company.

- VAN DIJK, T. A. (2003). *Söylem ve İdeoloji, Söylem ve İdeoloji* (haz. B. ÇOBAN; Z. ÖZARSLAN), s. 13-112. İstanbul: Su Yayınevi.
- VAN DIJK, T. A. (2019). *İdeoloji*. (A. DEMİR, Çev.) Ankara: Hece Yay.
- VIGARELLO, G. (2008). *Kralın Bedeni. Bedenin Tarihi 1, Rönesans'tan Aydınlanma'ya* (haz. Alain CORBİN vd.), s. 313-333. İstanbul: YKY.
- VOLOSHINOV, V. N. (2001). *Marksizm ve Dil Felsefesi*. İstanbul: Ayrıntı Yay.
- WALDER, D. (2011). *Postcolonial Nostalgias*. New York: Routledge.
- WALLERSTEIN, I. (2013). *Sosyal Bilimleri Düşünmemek*. (T. DOĞAN, Çev.) İstanbul: bgst Yay.
- WALLERSTEIN, İ. (2015). *Modern Dünya Sistemi* (Cilt 4). (L. BOYACI, Çev.) İstanbul: Yarın Yay.
- WATSON, P. (2023). *Fikirler Tarihi*. İstanbul: YKY.
- WATT, I. (2018). *Romanın Yükselişi*. (F. B. AYDAR, Çev.) İstanbul: Metis Yay.
- WEBB, R. (2009). *Ekphrasis, Imagination and Persuasion in Ancient Rhetorical Theory and Practice*. Ashgate Publishing Company.
- WELLEK, R., & WARREN, A. (2019). *Edebiyat Teorisi*. (Ö. F. HUYUGÜZEL, Çev.) İstanbul: Dergâh Yay.
- WHITE, H. (2008). *Metatarih*. (M. KÜÇÜK, Çev.) Ankara: Dost Kitabevi.
- WHITE, J. B. (2016). *Çağdaş Türkiye'de İslam ve Siyaset. Türkiye Tarihi 1839-1910* (ed. R. KASABA), Cilt 4, s. 379-405. İstanbul: Kitap Yayınevi.
- WILLIAMS, R. (1990). *Marksizm ve Edebiyat*. (E. TARIM, Çev.) İstanbul: Adam Yay.
- WILLIAMS, R. (1993). *Kültür*. (S. AYDIN, Çev.) Ankara: İmge Kitabevi Yay.
- WILLIAMS, R. (2018). *Anahtar Sözcükler*. (S. KILIÇ, Çev.) İstanbul: İletişim Yay.
- WINTERSON, J. (2018). *Sanat Başkaldırır*. (Z. BARANSEL, Çev.) İstanbul: Sel Yay.
- WOLFF, J. (2000). *Sanatın Toplumsal Üretimi*. (A. DEMİR, Çev.) İstanbul: Özne Yay.
- WOOD, J. (2013). *Kurmaca Nasıl İşler*. (E. BODUR, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yay.
- WOODS, K. W. (2021). *Büyük Gregorius'un Serenus'a ve Secundinus'a Yazdığı Mektuplar, Sanat Tarihinin Elli Temel Metni* (der. NEWALL, Diana; POOKE, Grant), s. 44-50. İstanbul: Ayrıntı Yay.
- YAĞCIOĞLU, S. (2021). *Roman Kahramanı ve Öznellik*. İstanbul: Öteki Yayınevi.
- YALÇIN, A. (2017). *Siyasal ve Sosyal Değişmeler Açısından Cumhuriyet Dönemi Türk Romanı (1920-1946)*. Ankara: Akçağ Yay.

- YARAR, Y. (2023). *Palyatif Kahramanlar Karnavalı Olarak Sodom ve Gomore. Roman Kahramanları*(56), s. 169-176.
- YARDIMCI, S. (2018). Canavar: Kültüralizm Ne Zamandı. *Çağdaş Sanat ve Kültüralizm* (der. A. ARTUN), s. 103-169. İstanbul: İletişim Yay.
- YAVUZ, H. (2005). *Yazın, Dil ve Sanat*. İstanbul: Boyut Yayın Grubu.
- YAVUZ, H. (2010). *Alafrangalığın Tarihi*. İstanbul: Timaş Yay.
- YAVUZ, H. (2015). *Edebiyat Okumaları*. İstanbul: Timaş Yay.
- YAVUZ, H. (2018). *Türkiye'nin Zihin Tarihi*. İstanbul: Timaş Yay.
- YAZICI, O. (2007). *Irmaklar Sonsuza Akar*. İstanbul: Etkileşim Yay.
- YILDIRMAZ, S. (2021). *Türkiye' de Köylülüğün Sosyal Tarihi (1945-1960)*. İstanbul: İletişim Yay.
- YILMAZ, D. (1996). *Roman Sanatı ve Toplum*. İstanbul: Ötüken Yay.
- YILMAZ, E. B. (2019). *Edebiyat Şehir Hafıza*. İstanbul: Kesit Yay.
- YILMAZ, E. B. (2020). *Tarık Buğra'nın Romanlarında Karakter İnşası ve Bireyleşme. Tarık Buğra Kitabı* (haz. Asım ÖZ), s. 191-205. İstanbul: Zeytinburnu Belediyesi Kültür Yay.
- YILMAZ, E. B. (2021). *Roman ve Mekânsal Hafıza İlişkisi Bağlamında Eminönü. Nihayet*(76), 54-61.
- YOUNG, R. (2000). *Beyaz Mitolojiler*. (C. YILDIZ, Çev.) İstanbul: Bağlam Yay.
- YOUNG, R. J. C. (2024). *Postkolonyalizm*. (T. SİVRİKAYA, Çev.) İstanbul: İletişim Yay.
- YUVAL-DAVIS, N. (2014). *Cinsiyet ve Millet*. (A. BEKTAŞ, Çev.) İstanbul: İletişim Yay.
- YÜCE, S. (2016). *Edebiyatta Gerçeklik ve Alımlama Estetiği. Söylem*, 1(2), 105-117.
- YÜCEL, M. (2011). *Osmanlı-Türk Romanında Kürt İmgesi*. İstanbul: Agora Kitaplığı.
- ZEYTİNOĞLU, E. (2014). *İktidarsızlığın İktidarı ve Sanat*. İstanbul: Ayrıntı Yay.
- ZEYTİNOĞLU, E. (2019). *Özne, Sanat ve Siyaset Üzerine. Başka Bir Sanat Mümkün mü?* (der. Serhat YÜKSEKBAĞ), s. 147-155. İstanbul: Patika Kitap.
- ZHANG, D. (2020). *Strange Likeness, Description and The Modernist Novel*. Chicago: The University of Chicago Press.
- ZIMA, P. V. (2015). *Modern Edebiyat Teorilerinin Felsefesi*. (M. ÖZSARI, Çev.) Ankara: Hece Yay.
- ZIZEK, S. (2011). *İdeolojinin Yüce Nesnesi*. (T. BİRKAN, Çev.) İstanbul: Metis Yay.

- ZIZEK, S. (2013). İdeoloji Hayaleti. *İdeolojiyi Haritalamak* (düz. S. ZİZEK), s. 7-54. Ankara: Dipnot Yay.
- ZIZEK, S. (2018). *Çokkültürcülük ya da Çokuluslu Kapitalizmin Kültürel Mantiğı. Çağdaş Sanat ve Kültüralizm* (der. A. ARTUN), s. 53-94. İstanbul: İletişim Yay.
- ZOLBERG, V. L. (2018). *Bir Sanat Sosyolojisi Oluşturmak*. İstanbul: Alfa Yay.
- ZURCHER, E. J. (2005). *Savaş, Devrim Ve Uluslaşma Türkiye Tarihinde Geçiş Dönemi: 1908-1928*. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yay.
- ZURCHER, E. J. (2012). *Modernleşen Türkiye'nin Tarihi*. (Y. SANER, Çev.) İstanbul: İletişim Yay.

